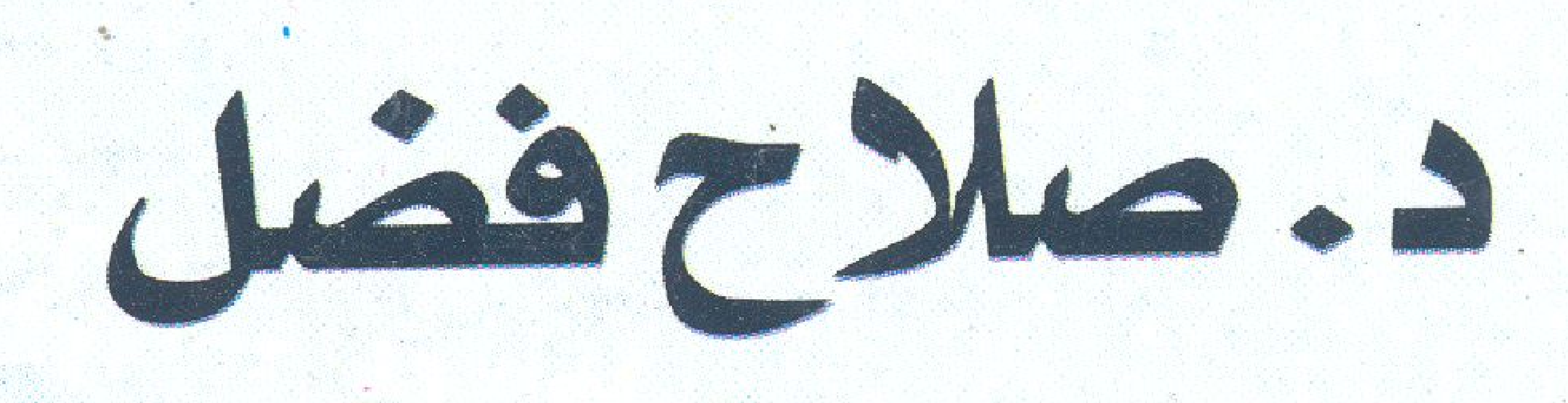
مهرجان القراءة للجميع

الأعمال الفكرية

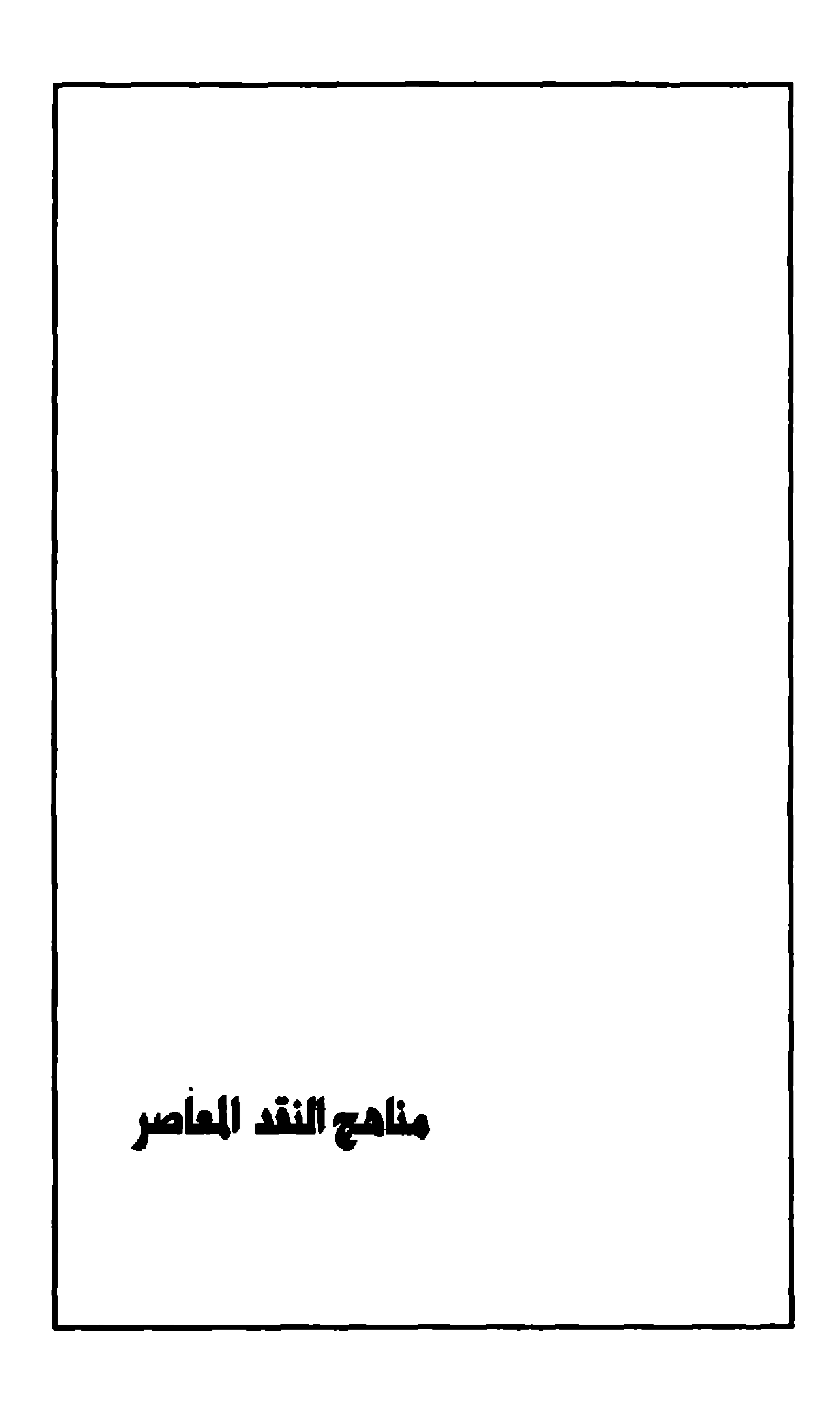


د. صلاح فضل

مكتبة الأسرة 1997 ١٩٩٧

مناهج النقد المعاصر

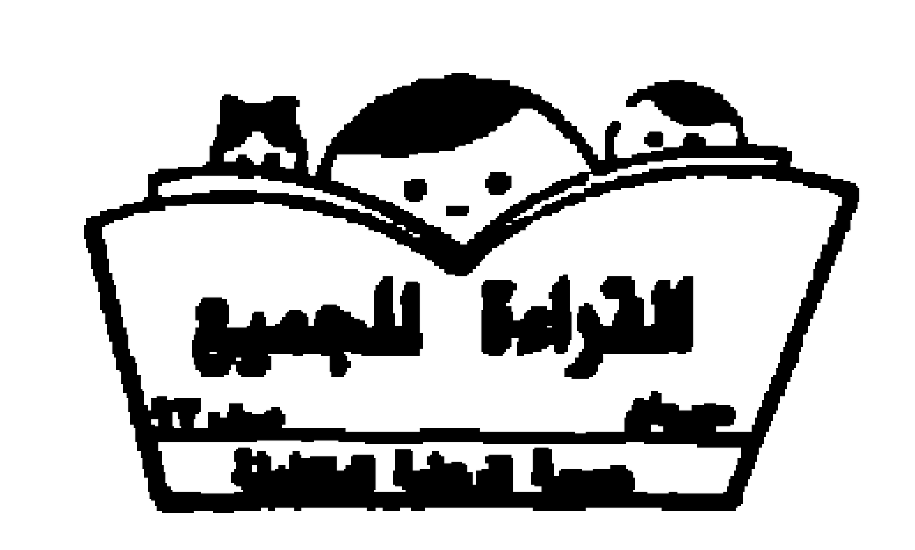
الهيئة المصرية العامة للكتاب



مناهج النقد المعاصر

مناهج النقد المعاصر

د. صلاح فضل



مهرجان القراءة للجميع ٩٧
مكتبة الأسرة
برعاية السيدة سوزان مبارك
(الأعمال الفكرية)

مناهج النقد المعاصر

د. صلاح فضل

الغلاف

الإشراف الفني:
للفنان محمود الهندى

المشرف العام

د. سمير سرحان

الجهات المشتركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة الإدارة المحلية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب



مقدمة

وهكذا تمضى مسيرة مكتبة الأسرة لتقدم فى عامها الرابع تسع سلاسل جديدة تضم روائع الفكر والإبداع من عيون كتب الآداب والفنون والفكر فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية، تروى تعطش الجماهير للثقافة الجادة والرفيعة، وتنضم إلى مجموعة العناوين التى صدرت خلال الأعوام الثلاثة الماضية لتغطى مساحة عريضة من بحور المعرفة الإنسانية، ولتقطع بأن مصر غنية بتراثها الأدبى والفكرى والإبداعى والعلمى، وأن مصر على مر التاريخ هى بلاد الحكمة والمعرفة والفن والحضارة .. عبقرية فى المكان وعبقرية الإبداع فى كل زمان.

سوزان مبارك

على سبيل التقديم...

مكتبة الأسرة ٩٧ رسالة إلى شباب مصر الواعد تقدم صفحات متألقة من متعة الإبداع ونور المعرفة مصدر القوة فى عالم اليوم..

صفحات تكشف عن ماضينا العريق وحاضرنا الواعد وتستشرف مستقبلنا المشرق.

د. سمير سرحان

هـذا الكتـاب

يتـألف هـذا الكتـاب من عدد من المحـاضرات التي ألقيت على طلاب الدراسات العليا بمعهد البحوث والدراسـات العربيـة عن مناهج النقد المعاصر ، والمحاضرات بطبيعتهـا تميل الى الشرح والتبسيط والتقاط ما هو جوهرى فى الفكرة على ما يتراءى للمتحدث وافهامه للمستمعين بأيسر السـبل ، دون تدقيق فى المصادر أو تأنق فى العرض . تجرى على اللسان بتدفق وتلقائية طبقـا لمقتضيـات التواصل وما يبدو فى عيون المخاطبين من فضول أو شغف أو ملل ، وطبقا لمـا يرد فى خاطر المتحدث فى تلك اللحظة على وجه التحديد ومن ثم فان العفوية تمثل سمتها الأساسية . وقد أردت أن أحتفظ لهذه المحـاضرات بطابعها الشفاهى فلم أتدخل لاعـادة صياغتهـا وتنظيمها بالطريقة الأكاديمية فى توثيق النقول وتدقيق المرجعيات ، حتى أستأنف بها نوعا من الخطاب النقدى الذى طالمـا استمتع به القراء العرب فيما كان يمليه طه حسين ومحمد مندور على وجـه الخصـوص ، اذ أننى أدركت أن سر سيولة كلامهمـا يعتمد على طريقـة انتاجه عبر الامـلاء الشفوى ، ولا أزعم أننى اطمـح الى مجاراتهما فى سحر الكلام وايقاعاته الصوتية والدلالية ، ولكن حسبى أن تتسع مساحة قراء هـذه الصفحات لتتجاوز دائرة المتخصصين وتمد يدها لعامة المشتغلين بالأدب والثقافـة خاصـة من الشـباب لتعريفهم بمظاهر هـذا الانفجار النقدى العظيم الذى جعل النصف الثاني من القرن العشرين عصر النقد الذهبى بحق ، وقد اقتصرت

فى استخدام المصطلحات التى طالما كانت تمثل العائق الأساسى فى التلقى للنقد الحداثى على قدر الضرورة ، مؤثرا شرح الفكرة بأبسط وأقرب العبارات ، كما اقتصرت فى الاشارة الى المراجع على ما يتوفر للقارىء العربى عقب كل فصل أو محاضرة ، واستهدفت فى الجملة الى وضع خارطة كلية للمشهد النقدى فى الثقافة العربية والعالمية ، متفاديا التفصيلات الجزئية والاشكالات المعرفية الدقيقة . خاصة ما يتصل بطبيعة موقف النقد العربى من هذه المناهج وقصة تلقيه لها واضافته اليها لأن ذلك يدخل فى سياق التاريخ للحركة النقدية العربية مما لا تستهدفه هذه الصفحات • ومن الطبيعى أن تكون الصورة المقدمة هنا عامة بقدر الامكان ومحكومة بمنظور محدد يتم فيه التركيز على الجوانب الفكرية والتقنية ويكتفى بالاشارة الخاطفة لمجمل القضايا المثارة •

وفى تقديرى أن وظيفة النقد المعاصر فى مجتمعاتنا العربية تمضى فى نفس الاتجاه الذى بدأت به عند الرواد ، باعتباره عملا تثقيفيا تنويريا يهدف الى اشاعة الروح النقدى فى مختلف مستويات الفكر والممارسة الاجتماعية لأن دينامية التطور ترتكز على تشغيل الموقف النقدى بأقصى طاقته فى مجالات السياسة والاجتماع والثقافة، وتضيف اليه توجها جديدا هو الذى يميز نقد الآونة الأخيرة وهو تحديد مفهوم وطبيعة توجهه العلمى بشكل يخالف ما كان عليه حال العلم الانسانى من قبل ، فقد خرج من دائرة الفروض الأيديولوجية الضخمة فى نظرياته واجراءاته ليلتمس مدخلا صحيحا للعملية المتنامية المتراكمة ، متسقا فى ذلك مع منظومة العلوم الانسانية فى حركتها المتواصلة لتعديل استراتيجيتها كى تتوافق مع التطور المحدث ، وكلما اصبح النقد علميا وتخلص بقدر الامكان من الفروض الأيديولوجية واتجه الى المستقبل كان أكثر علمية وتواصلا مع الفكر الانسانى وأكثر عونا لنا فى الآن ذاته على اكتشاف

خصوصيتنا فى هـذا العصر واختلافها عما كانت عليه فى العصـور المـاضية • وحسب هذه الصفحات ان تكون دليلا للقارىء كى يمضى فى تعميق معارفه وضبط توجهه نحو هذا الأفق المستقبلى دون شعور بالغربة او التهميش ، لأن حركة الحياة من حولنا تمضى على هـذا النحو بالرغم من كل التوترات والتقلصـات ، وثقافتنـا العربيـة جديرة بأن تحتل موقعها فى انتاج المعرفة المعاصرة بالدخول فى قلبها والاضافة اليها •

والله المـوفق ؟

دكتور صـلاح فضـل

القاهرة ـ صيف ١٩٩٦

١ ـ مفهـوم المنهـج

نلاحظ فى البداية أن جميع التعريفات التى تحاول الالمـام بهذا المفهوم تقصر عن الاحاطة بجوانبه ، لأن الوجه اللغوى فى التعريف لا يفى بتغطيـة الشروط الاصطلاحية • فتعريف المنهج لغويا ، هو الطريق والسـبيل والوسـيلة التى يتـدرج بهـا للوصـول الى هدف معين •

أما تعريفه اصطلاحا فقد ارتبط بأحد تيارين :

الأول ـ ارتباطه بالمنطق ، وهـذا الارتبـاط جعـله يدل على الوسائل والاجراءات العقلية طبقا للحدود المنطقية التى تؤدى الى نتائج معينة • لذلك فان كلمـــة منهج انطلقت من اليونانيـــة واستمرت فى الثقافة الاسلامية ، لتصل الى عصر النهضة ، وهى ما تزال محتفظة بالتصورات الصورية طبقا للمنطق الأرسطى بحدوده وطرق استنباطه •

فالمنهج فى هـذه المرحلة يطلق عليـه المنهج العقلى ، لأنه يلتزم بحدود الجهاز العقلى ليستخرج النتائج منها ، وهو فى ذلك حريص على عدم التناقض •

الثـانى ـ ارتباطه فى عصر النهضة بحركة التيار العلمى •

وقد أخذ المنهج العقلانى المنطقى بعد عصر النهضة يسـلك نهجا مغايرا يتسم بنوع من الخصوصية خاصـة مع « ديكارت » فى كتابه « مقال فى المنهج » • لذلك اقترن المنهج فى هذه الفترة بالتيار

العلمى ، وهـذا التيار لا يحتكم الى العقل فحسب وانما كذلك الى الواقع ومعطياته وقوانينه • فالمنهج ـ اذن ـ اقترن بنمو الفـكر العلمى التجريبى ، ووقع التزاوج بين طرائق العلماء والمنهجيين ، وولد ما يسمى بالمنهج التجريبى • ولكن ليس معنى هـذا أنه تم التخلى عن المفهوم الأول ليحل محله الثانى بصفة مطلقـة ، وانما صار ثمة تعايش بين المفهومين ، فقد يطلق المنهج ليراد به المنظومة المرتبة التى يمكن عن طريقها الوصـول الى نتائج منطقيـة ، وقد يطلق المنهج ليراد به المنهج التجريبى •

اما فى العصر الحديث فقد تعددت الشروط والمواصفات التى تحدد طبيعـة المنهج العلمى ، لكن موضـوع دراسـتنا لا يتطلب الافاضة فى هذا ، ولذلك سوف يقتصر الحديث هنا عن المنهج النقدي الذى يهم درسنا •

والمنهج النقدى له مفهومان ، أحدهما عام والآخر خاص •

اما العام ، فيرتبط بطبيعـة الفـكر النقـدى ذاته فى العلوم الانسانية بأكملها هذه الطبيعة الفكرية النقدية أسسها « ديكارت » على أسـاس أنها لا تقبل أى مسلمات قبل عرضها على العقل ، ومبدأه فى ذلك الشك للوصول الى اليقين ، فرفض المسلمات اجرائيا وعدم تقبل الا ما تصح البرهنـة عليه كليا ، هو جوهر الفـكر النقدى ، وهو جوهر فلسفى يرتبط بمنظومة العلوم كلها ؛ ولهـذا الفكر النقدى سمة أساسية وهى أنه لايقبل القضايا على علاتهـا انطلاقا من شيوعها وانتشارها ، بل انه يختبرهـا ويدلل عليهـا بالوسائل التى تؤدى الى التأكد من سلامتها وصحتها ، وذلك قبل أن يتخذ هذه القضايا أساسا لبناء النتائج التى يريد الوصول اليها•

اما الخـاص ، فهو الذى يتعلق بالدراسـة الأدبية ، وبطرق معالجة القضايا الأدبية والنظر فى مظـاهر الابداع الأدبى بأشكاله

وتحليلها ، وهو بهذا المفهوم يتحرك طبقا لمنظومة خاصة به تتألف من مستويات مختلفة لعل من أهمها :

مستوى النظرية الأدبية :

فكل منهج لابد له من نظرية فى الأدب ، ونظرية الأدب هذه تطرح أسئلة جوهرية ، وتحاول اقامة بناء متكامل للاجابة عن هذه التساؤلات • واهم هذه الأسئلة هو ، ما الأدب ؟ أى التساؤل عن طبيعة الأعمال الأدبية وعناصرها وأجناسها ، وقوانينها ، والسؤال الثانى يرتبط بعلاقة الأدب بالمجتمع والحياة والمبدع والمتلقى ، أى علاقة المدونة الأدبية بما يرتبط بها وما يخرج عنها سواء كانت العلاقة محاكاة أو تخيلا أو انعكاسا أو علاقة انطماس او ارتباط عضوى كما تتصور نظريات الحداثة •

النظرية الأدبية ـ اذن ـ لابد أن تجيب أو على الأقل تحاول الاجابة عن هذين السؤالين ، عن طبيعة الأدب وعلاقاته • وكل نظرية تسفر عن مجموعة من السبل التى ينبغى أن نسلكها للبرهنة على تحقيقها بمقادير مختلفة ، هذه السبل والاجراءات التى يتخذها أصحاب أية نظرية لتحليل الأعمال الأدبية وللبرهنة على توافق القوانين الداخلية والخارجية لها ، هى التى يتمثل فيها المنهج المصاحب للنظرية الأدبية ، وكل نظرية تعدل من المناهج السابقة لتتوافق مع مبادئها وادواتها ومسلماتها •

لذلك فالمفهوم المعرفى المؤسس للأدب هو النظرية ، والمنهج النقدى هو الذى يختبر توافق هذه النظرية مع مبادئها ، ويمارس فاعليته ، ويتم تداوله عبر جهاز اصطلاحى يحمل قنوات تصوراته ويضمن كيفية انطباقها ـ قربا أو بعدا ـ مع الواقع الابداعى • والمنظومة الاصطلاحية تمثل الطرف الثالث فى العملية المنهجية ،

فعندنا ـ اذن ـ النظرية والمنهج والمنظومة الاصطلاحية والأخيرة تمثل الأدوات المنهجية التى يطبق بها المنهج ، وهى خاضعة للتغير من منهج الى آخر • وتلعب المصطلحات الخاصة بكل مجال دورا أساسيا فى التمييز بين اختصاصات المناهج •

هذه الأطراف الثلاثة ـ النظرية ، المنهج ، المصطلح ـ تمثل منظومة متكاملة تبدأ من الاطار الشامل (النظرية) وتنتهى الى التقنية المتداولة التى يستعملها أصحاب المنهج فى ممارساتهم العملية • هذه العلاقة كثيرا ما تتم فيها اختراقات لأنها غير معزولة تماما عن عديد من المؤثرات فى الحقول الجانبية المجاورة للحقل الأدبى والابداعى عموما ، فالتحولات التى تحدث فى أية نظرية تؤدى الى تعديل فى المنهج والمصطلح ، وغالبا ما تتم تعديلات المصطلح بطرق الاستعارة من الحقول المعرفية المختلفة ، فالفلسفة ـ مثلا ـ كانت تمثل القوام الأساسى لنظرية الأدب الأرسطية ، وهى نظرية تجريدية عقلانية ، ولكن هذه النظرية عرفت تحولا كبيرا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، عندما أخذت الثورة الرومانسية تفرض وجودها، هذه الثورة ارتبطت بمجال معرفى شكل سندا اساسيا لها ، هذا المجال تمثل فى الحقل التاريخى ، فنشأة الوعى التاريخى وتعديل تصورات الزمن كى تتفق مع معطيات الواقع ومستلزماته ، أصبحت هى المبادىء التى تمد المنظومة الرومانسية بمصطلحاتها • لذلك نجد أن العناصر الأساسية التى كانت تتردد فى الكلاسيكية حل محلها عناصر ومصطلحات اخرى جديدة • فاذا كانت الكلاسيكية تتحدث عن المحاكاة ، فان الرومانسية أصبحت تتحدث عن الفرد وعلاقته بالمجتمع ، وعن عمليات التطور التاريخى ، هذا فضلا عن حديثها عن الزمن واشكالاته ، وهو خطاب يختلف عما كان سائدا . وظلت

الرومانسية هي المسيطرة على مجالي الأدب والنقد حتى مطلع القرن العشرين ، عندما بدأ علم آخر ذو مكانة كبيرة في الظهور ، هـذا العلم هو « علم اللغة » حيث بدأ يستحوذ على بنك المصطلحات النقدية ، وبدأت مفاهيمه تشيع في حقل الدراسات الأدبية والنقدية ، وبذلك تغير نسق المعرفة الأدبية ، لتقوم فيه اللغـة بالدور الأكبر والأساسي المهيمن على ما عداه • وهنا تشهد تحولات النظريـة الأدبية في ثلاث مراحل أساسية :

١ ـ عندما كانت الفلسفة هي مركز الثقل الموجه لحركتها •

٢ ـ عندما كان التاريخ يحتل مركز الثقل •

٣ ـ ثم تنتقل اللغة لتصبح النموذج المسيطر على نظريـة الأدب في العصر الحديث •

ان العلاقة بين النظريات الأدبية المختلفة لا تقتصر على ارتباط كل نظرية بنموذج علمي تستمد منه مقولاتها ومصطلحاتها ، وانما يصبح لكل نظرية ـ أيضا ـ تجليات منهجيـة عديدة يجمعهـا أساس معرفي واحد ، ويشترط فيها الا تكون متناقضة ، بمعنى أن النظرية الأدبية الواحدة تسفر عن طرائق متعددة ومناهج متعددة في التطبيق ، وهذه المناهج لها مصطلحاتها ، ويمـكن أن تتبـادل الاصطلاح ، هـذا التبادل يضمن لها قدرا من الحيوية والمرونة في المصطلح النقدي ، ولكن هـذا التبادل محكوم بالاتساق المعرفي بين العناصر التي يتم تبادلها ، وهـذه نقطـة جوهرية كثيرا ما نغفل عنها في دراستنا النقدية في عالمنا العربي ، نتصـور ان بوسعنا ان نخلط بين مصطلحات تعود الى مناهج مختلفة في أصولها المعرفية ، نتصور ان ذلك يخلق نوعا مما نزينه لأنفسنا ونطلق عليه مصطلحا مرغوبا فيه هو مصطلح التكامل ، هـذا التلفيق الذي يسـمى أحيانا بالتـكامل يغفل عن أمر جوهري وهو أن نظريـات الأدب تختلف

فيما بينها اختلافا جوهريا فى الأسس المعرفية التى تقوم عليهـا ، وانه لا ينبغى لنا على الاطلاق أن نضم عددا من المصطلحات التى تنتمى الى نظرية معينة ونلفقه قصرا مع مصطلحات أخرى تنتمى الى نظرية مخالفة لها معرفيـا ، لأن ذلك ينتج تناقضا شديدا فى المبادىء المؤسسة .

هناك توضيح آخر قد يشرح لنا بشكل أفضـل العلاقة بين النظرية الأدبية والمنهج النقدى وهو المتصل بعلاقة المنهج بالمذهب ، لأن كثيرا من النظريات الأدبية كانت تتسم ـ خاصـة النظريات القديمة ـ بشىء من العقلانية المطلقة ، وترتبط بمنظومة الأفكار التى يعتقدونها ويؤمنون بها ويسلمون بمبادئها ، دون اخضاعها للتمحيص النقدى من ممارسى الأدب ابداعا ونقدا ودراسـة ، عندئذ كانت تمثل ما يطلق عليه المذهب الأدبى .

والمذهب لم يكن مجرد طريقة فى التفكير أو اجراء فى التحليل . ولكنه منظومة من المبادىء التى تعطى صـورة كلية واجابة تامة عن السؤالين الأساسيين عن ماهية الأدب وعن علاقاته المتعددة ، يؤمن بها الأديب مبدعا وناقدا ويمارسها دون اية فرصـة للتساؤل حولها أو التشكك فيها أو اخضاعها للمراجعة واعادة النظر .

كان المذهب بهذا المفهوم أقرب الى أن يكون أيديولوجيـا ، فتيارات الأدب القديمة الكلاسيكيـة والرومانسية حتى الواقعيـة كانت تتسم بهذا الطابع الأيديولوجي لأنها كانت ترتبط بمبـادىء عامة فى الحياة تنتظم مظاهر النشاط الانسانى السياسى والاقتصادى والثقافى العـام .

الأيديولوجية ـ اذن ـ لا تقتصر على الأدب ولكنها تتجـاوز ذلك لتشمل موقف الانسان فى الحياة وعلاقته بالمجتمع ووضعـه

فى التاريخ ، والعقائد التى يدين بها • ارتبطت المذاهب الأدبية فى الفترات السابقة على القرن العشرين ارتباطا حميما بهذه المفاهيم الأيديولوجية ، كان لذلك تأثيره الشديد الواضح على مناهج النقد ، وتأثيره المباشر على مصطلحات النقد الأدبى ، لأن النظرية طالما تعدت المجال الأدبى لتشمل موقف الانسان فى الحياة تصبح أكثر شمولا والزاما وعدم قابلية للمراجعة الدورية ، بمعنى أنه يمكن لنا مراجعة أفكارنا الأدبية من حين لآخر اذا لم تلتحم بشكل واع أو غير واع ، مباشر أو غير مباشر بموقفنا الأيديولوجي فان حدث ذلك يصبح مراجعة هذه المبادىء وتعديلها أمرا بالغ المشقة ، لأن الانسان لا يستطيع أن يغير رؤيته للحياة وموقفه منها بشكل سريع متلاحق يتسق مع سرعة ايقاع تغييره لأفكاره عن الأعمال الأدبية ذاتها وهذه هى الصعوبة •

اذن نستطيع ان نقول ان الفرق الجوهرى بين المذهب والمنهج يتمثل فى ان المذهب له بطانة ايديولوجية يصعب تحريكها ، بينما المنهج يتكىء فى الدرجة الأولى على مفاهيم عقلية او منطقية يمكن حراكها وتغييرها ، فيصعب على الأديب الذى يعتنق مذهبا أن يغيره بسرعة بينما يسهل على المفكر الذى يعتنق أو يقتنع بمنهج محدد ثم يجد فيه جوانب واضحة من القصور ، ان يستكمله بقدر أكبر أو يعدله بمرونة أوضح •

ان الطابع المرن للمنهج يرتبط بصفة أساسية وهى اقتران المنهج بالعلم ، لأننا نعرف أن العلم لا يؤمن بالمسلمات ، فقوانينه دائما موقوتة ، توضع لتنفى ، فمرونته الداخلية هى خاصيته الأساسية •

ان نظرية العلم تتميز طبقا للصياغات الفكرية الحديثة بأنها تسمى أحيانا « النظرية التكذيبية » بمعنى أن كل ما يقبل

التكذيب والتعديل والتجاوز ينتمى الى العلم ، وما لا يتقبل التكذيب اى أنه من قبيل الحقائق المطلقة الأبدية الخالدة فهو ليس من مجال العلم . هذا يعنى أن الحركية المستمرة هى القانون الأساسى فى العلم

فالمنهج عندما يقترن بالعلم يكتسب هذه الخاصية الحركية ويختلف تبعا لذلك عن مفهوم المذهب لأن المذهب يعتمد على مبادىء مسلم بها لا تقبل الشك أو الطعن فى مدى زمنى أو مساحة محدودة ، ولكن على المدى البعيد عندما تتغير المذاهب وتختلف المراحل التاريخية يمكن أن نتصور أن هذا اليقين المطلق لم يعد صحيحا ويمكن تغييره . نتيجة لذلك نجد أنه ابتداء من العصر الحديث تراجعت فكرة المذهبية فى الأدب والنقد ، وحلت محلها فكرة المنهجية ، هذا التراجع اقترن بتراجع الأيديولوجيا والمنظومات الكلية الشاملة التى تزعم درجة عليا من اليقين والحقيقة ، وتزايد الطابع النقدى والارتباط الأوثق بالجوانب العلمية بما فيها من نزعة تكذيبية ، ونقصد بالنزعة التكذيبية قابلية العلم دائما لتعديل حكم القيمة خضوعا لحكم الواقع .

تلك هى النقطة الجوهرية فى العلم ، فهو لا يطلق قيما مثل الأيديولوجيا لكنه يمسك بحقائق ، وينحى الأفكار القيمية كلها التى تمتلك أهمية خاصة لبعض المبادىء لكى يركز على كيفية تمثلها فى الواقع .

هذا النزوع العلمى هو الذى جعل النقد يتطور طبقا لتطور نظريات الأدب ذاتها من مرحلة المذهبية الى مرحلة المنهجية . ونلاحظ أيضا أن هناك قدرا من التداخل بين المناهج المختلفة ، لأن الفواصل التى تعزلها ليست قاطعة أو حاسمة ، لكن هذا التداخل لا يؤدى عند النظر الصحيح الى الاختلاط أو التشويش ، فهناك مناطق مشتركة تتعدل بها المناهج طبقا لكشوفها المتوالية ، الى

جانب هذا التداخل نجد أن هناك حالات من التخارج والتباين وهما يتضحان فى المقام الأول عند اختلاف الأسس المعرفية للمناهج المتعددة ، وفى هذه المناطق لا يمكن أن يلتقى منهجان اذا اختلفت أسسهما المعرفية واذا اختلفت النظريات التى يعتمدون عليها ، أما عدا ذلك فسنجد أن مناطق التداخل أكثر شيوعا وانتشارا ، فالمناهج تعدل من حركتها فى مسارها بمحاولة استخلاص العناصر الفعالة التى ما زالت قادرة على الاجابة المعدلة باستمرار عن أسئلة النظرية الأدبية وادخالها فى النسيج المنهجى الجديد ، وبعبارة اخرى وبمثل واضح نجد أن الانتقال من المناهج التاريخية الى مجموعة مناهج البنيوية وما بعدها قد تم فى مرحلة محددة حاولت انكار أية جدوى وأية أهمية لمجموعة المناهج التاريخية للانقلاب عليها واحداث قطعية مع الماضى ، لكن هذا الأمر لم يستمر وقتا طويلا كما سندرسه بالتفصيل ، حيث تبين أن المناهج التاريخية ذاتها أخذت تستمد بعض مقولاتها وتكيف نظرياتها وتصنع مصطلحاتها الخاصة بيا كى تنفذ الى قلب المنهج البنيوى ، تأخذ منه مجموعة من تصوراته وتضمها الى جهازها النظرى والاجرائى والاصطلاحى ولم تلبث البنيوية نفسها بعد أن كانت فى بدايتها شكلية بحتة مضادة للتاريخ أن تعدل مقولاتها لتستبقى تلك العناصر التى مازالت فاعلة ووظيفية وضرورية فى نظرية الأدب التاريخية ، وتدرجها فى نسقها الجديد فيما بعد البنيوية .

لكن يجب التأكيد على أمرين ، من حيث طبيعة التداخل والتخارج بين المناهج المختلفة :

الأول ــ أن هذا التداخل لا يمكن أن يتم فى ظل تكامل مفتعل ملفق ، ولابد أن يتم بين عناصر قابلة للاتساق المعرفى وليست متناقضة .

الثـاني ـ أنه يوظف دائما لاستكمال الاجراءات التى تؤدى الى نجاعة التحليل النقدى للظواهر الأدبية .

نستطيع اذن اعتمادا على هذا المفهوم العـام للمنهج وتطوره من الارتباط فى المراحل الأولى بالجهـاز المنطقى الفلسفى ، للاقتران منذ بداية العصر الحديث بالطرائق العلمية التجريبية الاستقرائيـة ان نتمثل بصفة عامة الشـكل الكلى للمناهج النقدية وهو يتجسد فى منظومتين :

*** المنظومة الأولى :**

وهى المنظومة التاريخية بتجلياتها المتعددة ، ولا تضـم نظريـة واحدة فى الأدب وانما تضم نظريات ومناهج عديدة .

*** المنظومة الثانية :**

وهى منظومة البنيوية وما بعدها ، وهـذا هو المدخل الذى نستعرض منه خارطة المناهج النقدية .

ولكننا نريد أن نطرح سؤالا ، وهو سؤال أساسى فى موقفنا من هـذه المناهج ، سـؤال طالمـا طرح منذ بداية عصر النهضـة العربية وحتى الآن ، ويبدو أن اللبس المحيط به لم يتم حسمه فى اية مرحلة من المراحل مع أننا الآن فى اشد الحاجة ـ واكثر من اى وقت مضى ـ لأن نستوضح رؤيتنا له ، وندرك مساره الصحيح ، هذا السؤال هو :

عندما نتكلم عن المناهج النقدية هل نتكلم عن الآداب القومية والمحلية والثقافات المتعددة بأنشطتها وتجلياتها المختلفة وانقساماتها الشـديدة الى مجموعـة الثقافات الغربية والثقافات الشرقية التى تنتمى الى قوميـات وأجناس ولغات مختلفة ؟ ، ام اننا نتكلم عن محصلة انسانية عامة تشمل جماع هذه الآداب والثقافات وتنطبق

عليهــا جميعا ؟ وبعبارة أخرى فى دراســتنا للمناهج النقدية هــل يصح التمييز أو ينبغى التمييز والفصل بين ما هو عربى وما هو اجنبى ؟ • وهل خضعت المناهج النقديــة فى الثقافة العربيــة لنفس المحددات والمقومات واشــكال التطور التى خضعت لها فى الثقافــة الغربية ؟ وما هى العلاقة بين الدائرتين ؟

هذا سؤال بالغ الحساسية والخطورة ، وينبغى أن نتعرض له بمدخل عام قبل أن نتحدث عن المناهج تفصيليا •

والذين يطرحون هــذا الســؤال غالبا ما يتخــذون مواقف متباينة ، فمنهم من يؤثر الحديث عن فكر وادب وثقافــة عربيــة فحسب ويضعها فى مقابل الفكر والأدب والثقافة الغربية والعالميــة مقابلة للتغاير والاختــلاف ويعتمد فى ذلك على أســباب تاريخيــة ومنطقية معقولة ، فلكل من الأفقين تاريخــه وتطوره وارتباطاتــه الجذرية بالمجتمع والحياة والأوضاع السياسية والثقافية والعقائدية وخاصة الحواجز اللغوية ، الأمر الذى يبرز فى الظــاهر المقولة التى تدعو الى التمييز بين ما ينتمى للدائرتين العربيــة من ناحية والعالمية من ناحية أخرى •

هذا موقف علينا أن نأخذه فى الحسبان وعلينــا ان نخضعــه لشىء من التحليل النقدى فى الدرجة الأولى ، ولعل اصحاب الموقف الآخر المقابل لذلك ، الذين يرون ان الفكر الانســانى لم يتمثل ابدا فى جزيرة معزولة ، ولم يتطور عبر سجون اللغــات والأقــاليم ، وانما كان دائما يجد سبله لاختراق هذه الحواجز ليسفر عن حركة ترتبط بطبيعة الحال بالمجتمعات التى تنشأ فيهــا وتخضع للشروط التاريخية التى تكفيها ، لكنها لا تلبث أن تسرى بعد ذلك فى الفكر الانسانى كله تخلق تيارات أشــبه ما تكون بتيارات عالمية ، تحدد الملامح العامة لهذا الفكر ، وتأخذ فى حسابها اختلاف التضاريس فى التجليات المختلفة •

فمثلا ما يطلق عليه الثقافة الغربية لا يمثل وحدة جغرافية ولا تاريخية ، ولا لغوية واحدة ، وانما يخضع لعصور ومراحل عديدة ، وينتمي الى لغات وثقافات متخالفة ويجعلها منفصلة جغرافيا وتاريخيا ولغويا وثقافيا ، ومع ذلك لا يمنع هذا من أن ندرك شيئا من الشمول الكلى بين تياراتها المختلفة ، وأن المقولات الأيديولوجية خاصة المتعلقة بالعقائد التى كانت تفصل الناس وتكاد تجعلهم اجناسا مختلفة تقوم العلاقة بينها على منطق العداء والحروب أكثر مما تقوم على منطق التواصل الحضارى ، فاذا كان هذا منطق العصور القديمة ، فانه لايمكن أن يظل منطق العصور الحديثة . وربما كان التناول النظرى لهذه القضية لا يسفر عن نتيجة موثوق بها ، وكانت الأمثلة التاريخية هى التى تعدل نظرتنا أو درجة انحيازنا لهذا الفريق أو ذاك .

منظومــة المنــاهج التاريخيــة

- المنهــج التــاريخى .
- المنهــج الاجتمــاعى .
- المنهــج النفسى الأنثروبولوجى .

٢ ـ المنهـج التـاريخى

يعد المنهج التاريخى أول المناهج النقدية فى العصر الحـديث .
وذلك لأنه يرتبط بالتطور الأسـاسى للفكر الانسـانى ، وانتقاله من مرحلة العصـور الوسطى الى العصر الحديث ، وهـذا التطور الذى تمثل على وجه التحديد فى بروز الوعى التـاريخى ، وهـذا الوعى التاريخى هو الذى يمثل السمة الأساسية الفارقة بين العصر الحديث والعصور القديمة ٠

وفيما يتصل بالمجال النقدى على وجه الخصوص ، نجد أن الاطار الفكرى انبثق داخله هـذا الوعى التاريخى كما تمثل على وجه التحديد فى المدرسة الرومانسية ، لأنها كانت من الوجهة التاريخية عند نشأتها خلال القرنين الثـامن عشر والتاسـع عشر وانزيـاح دائرتها خارج المنطقة الأوربية والغربية المركزية الى الثقافات الأخرى ومنها الثقافـة العربيـة ابان النصف الأول من القرن العشرين ، كانت الرومانسية هى التى تبلور وعى الانسـان بالزمن وتصـوره للتاريخ ، ووضوح فكرة التسلسل والتطور والارتقاء ، والقضـاء بشكل نهائى على فكرة الدورات الزمانيةـ أو الحـركة الانتكاسـية للزمن والتاريخ ، بمعنى أن الأفكار التى كانت سـائدة قبل الحركة الرومانسية كانت تضـع العصـور الذهبية فى المـاضى ، وتنظر الى الحاضر باعتباره تحللا وانهيارا وتدهورا ٠

جاءت الحركة الرومانسية لتعكس هذا الوضـع بشكل اساسى ولترى مسيرة الانسان فى الزمن طبقا لقوانين النشوء والارتقـاء ، والتطور ، والانتقال من المراحل البدائية الى المراحل الأكثر تقدما ٠

كانت الفلسفة ـ بطبيعة الحال ـ باعتبارها المجلى النظرى لوضع الأفكار الأساسية فى الثقافة الانسانية هى التى تمثل فيها هذا الوعى التاريخى ، وذلك بتصور العصور الماضية على أنها قد تدرجت من العصور البدائية التى كانت تسود فيها الأنظمة الاسطورية إلى العصور الدينية ثم الى العصور الانسانية الحديثة.

الرومانسية ـ اذن ـ فى الفكر النقدى ، هى التى بدات التوجه الى التمثيل المنتظم للتاريخ ، باعتباره حلقة من التطور الدائم ، يتم فيها تصور الأدب باعتباره تعبيرا عن الفرد والمجتمع ، وبالتالى فهو يرتبط بهذه الجدلية التى تعكس علاقة الفرد بالمجتمع ، وباعتباره ـ وهذا هو الأهم ـ تعبيرا عن الحياة فى تدفقها وانهمارها .

اذن ربط الأدب بالواقع الاجتماعى والثقافى بأبعاده المتعددة ، وتحميله وظيفة تغيير هذا الواقع ، كان هو جوهر النظرية الرومانسية فى علاقة الأدب بالحياة ، وهو الذى انطلقت منه لمعارضة أشكال الأدب السابقة عليها ، خاصة الكلاسيكية التى كانت ترى فى الأدب مجرد محاكاة للأقدمين ، باعتبارهم يمثلون النموذج الأرقى للابداع ، هذه المحاكاة عكسها المنظور التاريخى عندما وضع هؤلاء الأقدمين فى موضعهم الطبيعى فى سلم التطور البشرى ، بحيث لاتكون اعمالهم هى النماذج المثلى للمبدعين فى العصور التالية . ندرك هنا فلسفة التغيير الجوهرية التى جاءت بها الحركة الرومانسية ، وفى كيفية احتضانها لنشوء هذا الوعى التاريخى .

وقد ترتب على ذلك شىء بالغ الأهمية وهو تمثل الانتاج الأدبى فى جملته باعتباره عاكسا لحركة الحياة والمجتمع ، وتطوراتها ، وممثلا على وجه الخصوص للطاقة الثورية فيها ، ولارادة التغيير ، وفقدان الحكم والضيق بالواقع والتمرد .

الثورة ـ اذن ـ كانت تعكس التفـاعل الحيوى الساخن للابداع الأدبى مع الواقع الاجتماعى الخارجى ، بمعنى احلال منظومة من المثل الاجتماعية والثقافية والأدبية ، مخالفة للمنظومات السائدة ٠

يرتبط بذلك نمو حركة البحث العلمى الأكاديمى فى الأوساط الثقافية والبيئات الجامعيـة على السواء ، ومحاولة رصد أكبر عدد من البيانات عن العصـور السابقة ، كان هذا يمثل الترجمة العلمية للنزعة التاريخية فى دراسـة الأدب ونقده ، وضرورة الاهتمـام بالتوثيق ، وعدم قبول الأشياء كمسلمـات ، والاعتمـاد على العقل والبرهان ، والتعامل مع النصوص من منطلق تحديد أولا درجة نسبتها الى أصحابهـا وتوثيقهـا ، ودراسـة المصـادر الأدبيـة ، وعلاقات التأثير والتأثر بين الأدباء المختلفين ، وعلاقات الآداب المحلية بالآداب العالمية ٠ كل هذا أكمل التصور الزمنى ، والى جانب تمثل التاريخ كسلسلة من الحلقات التى تخضـع لقوانين التطور والارتقاء هناك تمثل المكان مرة أخرى باعتباره اطارا آخر تنتظم فيه علاقات الابداع المحلية ، والاقليمية والعالمية فى دوائر متفاعلة ومتداخلة فى الآن ذاته . أى أن التنظيم العلمى للمادة الأدبية ودراستها بتحديد مصادرها ، وتوثيق نصوصها ، وتحليل مخطوطاتها والكشف عن علاقاتها وعوامل التأثير والتأثر فيما بينها ، كان الخطوة التالية فى المنهج التاريخى الذى ترتبت على تأسيسه طبقا لفكرة الوعى التى رسختها المدرسة الرومانسية ٠

ولعل هذا التوجه فى توثيق المـادة الأدبية وتنظيمها زمنيا ، ثم ترتيبها طبقا لأهميتها كان مرتبطا ـ ايضـا ـ بنشأة الطباعة واعادة النشر ، والامكانات الهائلة الجديدة التى توفرت فى عصر الطبـاعة ٠

لم يكن ذلك ممكنا فى العصور السابقة ، لأن طبيعة تداول الأعمـال ذاتها ، واعتمادها على نمـاذج المخطوطات لم تكن تسمح

باقامة مثل هـذا النظام ، وهـذا النظـام يعتبر سمة جوهرية مرتبطة بطبيعة التطور فى العصر الحديث ، ولعل هذه النقطة ـ على وجه التحديد ـ هى من تلك النقاط التى مازالت قائمة بضرورية فى البحث الأدبى ، اذ أن الخطوة الأولى التى ينبغى على الباحث أو الدارس أن يتأكد منها قبل الشروع فى بحثه ، هو ان يتساءل عن مادته . مدى تحققه من نسبتها الى أصحابها ، الأمر الذى ترتب عليه الاهتمام بالمؤلفين ، وتوثيق حياتهم وكتابـة تاريخهم ، ثم الكشـف عن مصـادرهم فى التـأليف ، ووضعهم فى موضعهم على الخرائط الثقافية العامة .

وفى منتصف القرن التاسع عشر تقدم الفكر التاريخى خطوة هائلة نتيجة للفلسفة الجدلية عند « هيجل » وعلى وجه التحديد ابتداء من الفلسفة المـاركسية .

لقد اصبحت المـاركسية منذ نهاية القرن التاسع عشر تمثل الأساس الصلب للتصور التاريخى للأدب والفن ، فالمـاركسية فى تمثلها لبناء الحياة المختلفة ـ ومصطلح البناء مأخوذ من مجـال المعمار ـ أدارت تصورها على أساس أن هناك ابنية سفلى وأبنية عليـا .

فالأبنية السفلى تتمثل فى حقائق الحياة المـادية المتعينـة المتمثلـة فى الوجود الفعلى الخـارجى للمجتمعات والبشر ، فى تجسدها المـادى فى الجانب الاقتصادى ، والسياسى ، ونظم العلاقات الاجتماعية على وجه التحديد فى الانتاج المتمثل فى الحياة ابتداء من طرق المعيشة وانماط الحياة الرعوية والصناعية ... الخ . والبنية السفلى لا تعنى حكم قيمة بأنها أدنى من غيرها بل تعنى على العكس من ذلك تصورا مكانيا .

أما الأبنية العليـا فهى تنبثق من هـذه البنية السـفلى ، وتتمثل فى القوانين والشرائع والأنظمة الاجتماعية ، ولعل الطبقة

الأشد تبلورا ورهافة فيها وبعدا عن هذه البنية السفلى ، ولكن اعتمادا فى الآن ذاته عليها هى الآداب والفنون ·

وقد اعتمدت الماركسية ـ الى جانب ذلك ـ على تصور فلسفي للعصور المختلفة . واعتمدت على وجه الخصوص على مقولة « الحتمية التاريخية » ، أى انها طبقا لمنظومتها الفكرية الفلسفية . تمثلت التاريخ البشرى باعتباره مراحل لابد أن تتوالى على النمط الذى وضعته ، وقد تمثلت فى الانتاج الفكرى والأدبى طبقا لمحورين :

المحور الأول :

هو انبثاقه المباشر وتكيفه الضرورى بالواقع المادى الملموس فى المجتمع والحياة ، وهذا اقصاء لكل الجوانب المثالية والفكرية والذهنية فى تكييف الأدب والفن ، وتركيز على الجوانب المادية ·

المحور الثانى :

ربط الانتاج الأدبى والفنى والفكرى بالتسلسل طبقا لحتمية ثابتة ، وجبرية لا فكاك منها ، كل الفنون تبدأ بطريقة فطرية انطباعية عشوائية ، تخضع للنظام الرأسمالى ، ولابد أن تصب فى نهاية الأمر فى المستقبل الاشتراكى ، وكل الآداب والفنون التى لا تتجه هذه الوجهة فهى مضادة لحركة التاريخ وفاقدة لمصداقيتها ، هذا هو المنظور الماركسى الجوهرى ، فهو تاريخى حتمى ·

لعبت النظرية الماركسية دورا هاما فى تكريس نموذج محدد للتطور التاريخى بعدما كان مفتوحا فى النظريات السابقة عليها خاصة الرومانسية ، وذلك عن طريق الدعوة الى حتمية التطور التاريخى نحو الاشتراكية ، وبهذا أصبحت تضع الانتاج الأدبى والفنى فى قوالب طبقا لمحددات متعينة سلفا بحدود النظرية ، بالرغم

من المراجعات الكثيرة أو وجوه النقد العميقة التى أدخلها الماركسيون المنحرفون فى مجـال الأدب ، ويكفي ــ هنا ــ أن نشير الى اسـم بالغ الأهميـة ، وصانع النظرية المـاركسية المتطورة فى الأدب ، والمنشق على الفكر الروسي الذى تحدد ابتداء من عام ١٩٣٣ فى المؤتمر الأول للكتاب الاشتراكيين ، وهو « جورج لوكاش » ، ونشير هنا الى تصور لوكاش للرواية لأنه يرتبط بالمنظور التاريخى فى دراسة الأدب ، والفـكرة التى نريد الاشـارة اليهـا هى أنه لا يوجد ما يمكن أن نطلق عليـه الرواية التاريخيـة ، لسبب بسيط هو أن كل رواية لابد أن تكون تاريخية ، وغاية ما هنالك أنها اذا كانت تدور عن القديم فهى تتصـل بالتاريخ القـديم ، أما اذا كانت تدور فى الوقت الراهن فهى تتصل بالتاريخ المعاصر ، وليس من حق الأدب الا يكون تاريخيا ، بمعنى ــ وهـذه هى النقطة الجوهرية التى نود الاشارة اليها ــ أن التاريخ لم يعد مجرد احتمال من احتمالات متعددة فى الابداع الأدبى والفنى أو طريقة من الطرائق المختلفة فى تناول هـذا الابداع بالبحث والدراسة والنقد ، وانما أصبح قدرا لابد للمبدعين أن يلتزموا به ، ولابد لمن يعالج أعمالهم بالنقد والدراسة أن يتمثله ويستقرىء قوانينه ، ويطبقها على هذا الانتاج .

فالتاريخ ابتلع الأدب ، ابتلع الفن ، ابتلع الثقافـة ، لكن التاريخ بمنظور محدد بقوانين متعينة سلفا ، وهو أنه عليه أن يساق سوقا كما تساق المجتمعات لكي يفضى فى نهاية الأمر الى التحقق الاشتراكي فى الفردوس الموعود فى المستقبل القريب سـواء تلكأت الشعوب فى طريقها لتحقيق هـذا النموذج الفردوسي أو تباطأت ، لكنها مضطرة أن تذهب اليه فى نهاية الأمر الى جانب هـذا التمثل الصارم لخضوع منطق الابداع ، والبحث والدراسـة للجبريـة التاريخيـة .

هناك مناهج أخرى فى النقد كانت أكثر تخففا ومرونة من المنهج الماركسى ، تسلم بمبادئه ، ولكنها تفسح هامشا لحرية الفرد ، وحرية المبدع ، وحرية الباحث ، وحرية الناقد ، بحيث لا يصبح مضطرا الى أن يندرج فى هذه المنظومة الحتمية ، سنشير الى أهم هذه المناهج :

※ الواقعية النقدية :

وقد تبلورت فى منتصف الخمسينيات ، بعد الحرب العالمية الثانية ، وتمثلت فى نظرية الالتزام الوجودية ، والتى تمثلت فى قضية علاقة المبدع بالواقع تمثلا فيه كثير من الحيوية والمعاصرة والتطوير للفكرة التاريخية • فالمبدع أو الأديب ــ على وجه التحديد ــ يعتبر قائدا فكريا فى مجتمعه ، وهذه القيادة الفكرية تجعله لا يستطيع على الاطلاق أن يتجاهل أهم القضايا الجوهرية التى تواجه المجتمع فى صراعاته الداخلية ، أو فى صراعاته الخارجية مع الغازى الذى يمكن أن يحتل وطنه مثلا • وقد كانت تجربة الوجودية مع النازية وغزو ألمانيا لأوربا تجربة مريرة فى الحفاظ على استقلال الأوطان وهويتها ، وكذلك التجربة الداخلية فى صراع الطبقات ، وضرورة الدفاع عن الحرية ، حرية الفرد تجاه قمع كل السلطات •

هناك عدد من القضايا الأساسية ، اعتبرت الفلسفة الوجودية أن المشتغل بالفكر الأدبى ابداعا ونقدا ، لا يستطيع بحال أن يتخذ موقفا سلبيا منها ولا أن يهرب من أداء وظيفته وتحمل مسئوليته تجاهها •

الوجودية ــ اذن ــ فى الفكر الابداعى وفى الفكر العام ، ولكن الابداع كان هو البلورة الصافية لهذا الفكر تقضى بأن هناك ثنائية جوهرية تحكم علاقة المبدع بالحياة ، هذه الثنائية تتمثل فى :

الحرية/المسئولية ، بمعنى أنه لا أحد يلزمك بتبني قضية ، لابد أن تتبناها أنت ، وهذا هو مجلى الحرية . الحياة موقف بالنسبة للفكر الوجودي الأدبي ، تتحدد أقدار الناس وقيمهم طبقا لمدى قدرتهم على صناعة مشروعاتهم فى الحياة ، وطبقا لنوعية المواقف التى يتخذونها أثناء صياغتهم لهذه المشروعات .

ان المسئولية والحرية هما طرفا الجدلية الجديدة التى تغرس الوجود الانسانى فى التاريخ ، وتمثل التطور النقدى للمنظور التاريخي عند الوجوديين . وبين قطبى الحتمية التاريخية ، والموقف الوجودى ، كانت قد اختمرت المدرسة التاريخية الحقيقية فى دراسة الأدب .

ولابد لنا أن نرجع الى الوراء قليلا ، ونقفز من منتصف القرن العشرين الى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين لنعرف الخط الثانى من الفكر التاريخي النقدى .

وقد تمثل الخط الثانى على وجه التحديد فى مجموعة من النقاد الكبار أصحاب الدعوات الأساسية فى ربط الأدب بالحياة ، وتأصيل طرائق التحليل النقدى لهذا الأدب ، بالافادة من المعطيات التاريخية ، ومن العلوم المختفة ، نشير فقط الى اسمين جوهريين ممن أسهموا فى تشكيل الاتجاه التاريخي فى النقد الأدبى بعيدا عن قطبى الأيديولوجية الماركسية من ناحية والوجودية من ناحية أخرى ، وهذان الاسمان هما « تين » و « لانسون » .

أما « تين » فهو ناقد فرنسى كبير عاش فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، حيث ربط الأدب بالعوامل الثلاثة الأساسية المكونة له ، وهى :

١ ـ البيئة .

٢ ـ الجنس .

٣ ـ الوسـط ٠

ونظرية « تين » تعتبر ترجمة معتدلة للنظريات الحديثـة فى ربط الأدب بالحيـاة ، والتى تتحـكم فيهـا عوامـل حددهـا « تين » وهى :

١ ـ البيئة التى ينشأ فيها المبدع ٠

٢ ـ الثقافـة ٠

٣ ـ التربيـة

٤ ـ العوامل الزمانية والمكانية المؤثرة فيه وتصبغ أدبه ٠

وقد أخذ على نظرية « تين » من الوجهة الفكرية عدم افساحها مكانا ملائما للعبقرية الشخصـية ٠ كان لجعل البيئـة والظروف الخارجية التى تحدد نوعية الابداع ومستواه ، ما يغفل أن هـذه البيئة كثيرا ما يتعـايش فيها مبدعون ، فينبغ أحدهم وينتج أعمالا غاية فى القوة والجمال ، ويظل آخرون غير قادرين على هذا الانتاج، وكلهم خضعوا لنفس المؤثرات الخارجيـة ، الأمر الذى يتطـلب افساح مكان للعنصر الفردى واهميـة الموهبة الفردية فى الابداع الأدبى ٠

ولكن « تين » قد تدارك هذه الفكرة عندما اشـاد بعبقريـة شكسبير فى مقدمة كتابه عن الأدب الانجليزى ٠

ان هناك اشخاصا ادباء كبارا ، يرتفعون بقاماتهم عن الوسط الذى عاشوا فيه ، ويحققون بمواهبهم مستويات نوعية من الابداع لا يمكن أن تفسر فقط طبقا لنظريته السابقة ، بل لابد من ادخال معامل آخر ، وهو معامل الموهبة الفردية وعبقرية الأشخاص فى حساب الناقد والدارس للابداع الأدبى ٠

وفى بداية القرن العشرين تبلور المنهج التاريخى فى الأوساط العلمية والأكاديمية عند أستاذ عظيم هو « لانسون » ، وهو يعنينا هنا بصفة اساسية لأمرين :

الأول ـ انه من أكثر الأساتذة الذين أثروا فى النقد العربى ، ويكفى أن نعد من تلاميذه على الأقل طه حسين من الجيل الأول من نقادنا العرب ، ومحمد مندور من الجيل الثانى ، الأمر الذى يجعل اللانسونية ـ وهى التسمية التى نطلقها على المنهج التاريخى فى النقد نسبة له لأنها تبلورت لديه ـ ذات أثر كبير على النقاد العرب.

الثانى ـ أن لانسون على وجه التحديد فى كتابه « منهج البحث فى الأدب » وهو كتاب بالغ الوجازة والكثافة والجمال ، نستطيع أن نتبين الخطوط الأساسية للمنهج التاريخى فى دراسة الأدب ونقده فيه فقد كان كتاب لانسون هذا هو البلورة العلمية الأخيرة للمحددات الأساسية فى المنهج التاريخى فى النقد الأدبى .

ولكن النقد التاريخى ما لبث أن تطور وانزلق الى نوع آخر من النقد وهو الذى نطلق عليه النقد الاجتماعى ، ويكفينا هنا أن نشير الى العلاقة الجوهرية بين النقد التاريخى من ناحية ، والنقد الاجتماعى من ناحية أخرى ، وأن حاضنة النقد الاجتماعى كان هو النقد التاريخى ، بمعنى أن أهم المبادىء التى نمت بعد ذلك ، واستقرت فى النقد الاجتماعى قد نشأت فى حضن النقد التاريخى .

ولذلك نجد من العسير فى الثقافة العربية ـ الى درجة كبيرة ـ أن نفصل بين التوجهين ، لأن الحدود متداخلة بين المنهجين ، وربما كانت وسيلتنا فى الفصل بينهما هى نفس الوسيلة التى أشرنا اليها عند الحديث عن « لوكاش » عندما قال أن البحث والنقد اذا توجه الى التاريخ القديم كان تاريخيا واذا توجه الى العصر الحديث ، يمكننا أن نسميه حينئذ اجتماعيا .

والنقد الاجتماعى نفسه قد أثر بدوره فى توسيع دائرة اهتمام النقد التاريخى بالعصور القديمة ، فبينما كانت الدراسات التقليدية السابقة تهتم فى العصور القديمة بالابداع الأدبى المرتبط

فحسب بحركة الساسة وقيام وسقوط الدول ، وبلاط الملوك والخلفاء والحكام والولاة ، استطاع النقد الاجتماعى ، أن يطور فى هذا المفهوم التاريخى ليجعل الاهتمام ينصب ـ أيضا ـ على الهامش المقموع ، والمبدعين البعيدين عن السلطة ، وادباء الشعب ومن تغفلهم المصادر ، وتسقطهم الذاكرة التاريخية الرسمية ، وخاصة فى الابداعات الكبرى الجماعية للشعب ، مما عنيت به على وجه التحديد مدارس الفلكلور ، ودراسة الفنون الشعبية والأدب الشعبى · كان هذا مظهرا من مظاهر تأثير التوجه الاجتماعى فى تطوير المفاهيم التاريخية فى الأدب ونقده ·

والآن نتبين مجموعة النتائج الأساسية المترتبة على دراسة المنهج التاريخى :

أولا ـ ما يتصل بالتوزيع النوعى للأجناس الأدبية · بمعنى أن تناول وتنظيم الانتاج الأدبى فى المراحل التاريخية المختلفة ، كان من الضرورى تقسيمه الى شعر ونثر · وملاحظة الفوارق النوعية بين الأجناس الأدبية المختلفة وانقسامها الى شعر غنائى وشعر ملحمى وشعر مسرحى ، ثم فى العصور التالية الى شعر غنائى وكتابات سردية قصصية وروائية ، وكتابات مسرحية نثرية ، كان من الوسائل الهامة للمنظور التاريخى فى النقد الأدبى ، وان دراسة خارطة الأنواع الأدبية وتحولاتها المختلفة وأشكال تداخلها أصبح من مهام حركة النقد الأدبى ، الذى كان علم التاريخ يقدم النموذج التصورى والنظرى له ·

ثانيا ـ تنظيم خرائط العصور المختلفة والفترات الزمنية ، وكتابة تاريخ الآداب ، والتاريخ الأدبى نفسه يدين فى هذا للمنهج التاريخى النقدى فى نشأته وازدهاره ، التاريخ الأدبى باعتباره علما موازيا ومتداخلا ومستقلا عن النقد ·

لكن النموذج الذى ساد فى تاريخ الأدب ــ للأسف ــ أصبح نموذجا تقليديا ، لأنه جمد بعض المقولات الجوهرية واتكأ عليها واخذ يكررها طبقا لهذا النموذج فى تاريخ الأدب ، وأصبح هناك تبعية مباشرة تربط الأدب بالأحوال السياسية والاجتماعية ، بمعنى أنه يتعين على الدارس أن يبدأ من خارج منطقة الأدب ، يبدأ عند دخوله الكتابة عن أية ظاهرة أدبية بالاكتفاء بترديد المقولات التاريخية المذكورة عن الحياة السياسية والاجتماعية ، واشارات عابرة تعتمد على « الاكلاشيهات » المتداولة عن الحياة الاقتصادية، ثم عن الأوضاع الثقافية ، وعندما يفرغ الدارس من ذلك لكى يتحدث عن الظاهرة الأدبية التى وضعها موضع دراسته ، وتمثل مجال تخصصه ، يكون قد انقطع نفسه ، ولم يعد أمامه الا أن يشير اشارات عابرة الى الأعمال الابداعية فى ذاتها لكى يربطها ربطا آليا بكل المعلومات والبيانات التى سبق أن قدمها كمداخل لدراسته .

المشكلة فى هذا التصور أنه يفتقد الى عنصرين جوهريين . وهذا هو مأزق النموذج السائد فى تاريخ الأدب ، وهذان العنصران هما :

العنصر الأول :

يتمثل فى أنه يتكىء على مجالات معرفية وعلمية ، لا يملك الباحث فى الأدب ، الأدوات التى تمكنه من البحث فيها ، وتجهيز مادته بنفسه .

فعلوم السياسة والاقتصاد والاجتماع والتاريخ لها ادواتها وطرائقها ووسائل تحليلها ، والبحث فى الأدب ــ عادة ــ يقوم ادراكه على تشكيل مادة جديدة من هذه العلوم محدودة للغاية ، وان لم تكن معدومة ، لأنه لا يملك الوسائل والأدوات التى تجعله

يضيف اضافة حقيقية للمادة المدروسة ، بحيث يكون تابعاً لغيره ومستخدما لمادة سابقة التجهيز دون أن يتمكن من اضافة شيء اليها أو تعديل مقولة من مقولاتها ، هذا هو العيب الأول في الاستخدام الآلي لمنظومة المنهج التاريخي في تحليل الأدب ٠

العنصر الثاني :

وهو أخطر من الأول، أن كان البيانات التي يجمعها من هذه المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية غير قادرة على الاطلاق على الكشف عن القيمة النوعية للأعمال الابداعية التي يحللها . فالكشف عن القيمة النوعية لمستوى الشعر أو القصة او الرواية أو المسرحية ، وبيان قيمتها الجمالية هي الوظيفة الحقيقية لدارس الأدب ، لأن دارس الأدب وناقده هما الخبيران في الأدب ونقده ، والخبرة بالمادة تقتضي القدرة على معرفة المستوى الابداعي ، فاذا تساوت لدى دارس الأدب كل الأعمال الابداعية ، ووضعت على نمط واحد ، فقد فقدت قدرته على التمييز ، وتنازل عن مهمته التخصصية في دراسة المادة الأدبية ٠ هذا الكشف عن القيمة النوعية لا تفلح الأدوات المستعارة من المجالات المعرفية الأخرى في تحقيقه عند مقاربة نص ابداعي ، وعندئذ نجد أن تاريخ الأدب كثيرا ما يفتقر لهذه الوظيفة الجوهرية ، وهي القدرة على أن نضع أعمالا ابداعية موضع تقدير طبقا لقيمتها الجمالية ، وذلك لسبب بسيط هو أنه نتيجة للمنهج الذى يستخدمه الدارس ، فانه يميل الى التركيز على تلك النصوص التي تخدم الاشارات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي ركز عليها ، وتصبح الأعمال الأدبية مجرد شواهد على هذه الحقائق ، مما أدى الى جعل الدراسة الأدبية مجالا للتعتيم على المستويات الأدبية ، ومجالا لاضعاف قدرة الباحث على قراءة النصوص وتحليلها واكتشاف المعايير الجمالية

والنقدية الصالحة لهذه القراءات الكاشفة عن قيمة العمل الأدبى ، لكن ليس معنى ذلك أننا نطالب باستبعاد تاريخ الأدب ، وانما يجب على دارس الأدب ان يطور مفهومه وأساليبه ، وأن يبحث عن أدواته التى لا يصبح فيها عالة على غيره من ناحية ، والا يفقد قدرته على تمييز القيمة النوعية لمادته من ناحية أخرى ، ولكن يظل تاريخ الأدب الذى كان أحد النتائج الهامة جدا للمنهج التاريخى فى نقد الأدب ، فرعا هاما من الدراسة الأدبية ، لابد من الاهتمام به وتطويره ٠

ثالثا ـ من النتائج المترتبة على تحكيم المنظور التاريخى ، ما نعرفه فى تاريخ الآداب العالمية والعربية من دراسة المذاهب الأدبية المختلفة والمرتبطة بعصور متعددة ، ما نعرفه ـ مثلا ـ فى مذاهب النقد الأدبى ابتداء من الكلاسيكية الى أن تصل الى المناهج الحداثية الأخيرة ٠ ولأننا نعرف أن الكلاسيكية اما أن تكون هى الكلاسيكية القديمة ذاتها ، أو الكلاسيكية الجديدة التى ترتبت على بعث النظريات القديمة ، وتأويلها وتفسيرها فى عصر النهضة ، وكذلك الرومانسية التى نشأت فى الفترات التاريخية من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وانتقلت الى العالم العربى فى القرن العشرين بتجليات مختلفة ، الى غير ذلك من المذاهب الأدبية التى نشأت بعد الرومانسية وظل لها تأثيرها فى مذاهب النقد الأدبى ٠

والنقطة الأخيرة التى اود أن اشير اليها فى عرضنا للمنظور التاريخى هى النقطة الخاصة بالمصطلحات ٠

ان المنهج التاريخى فى نقد الأدب يستعير مصطلحاته ـ بطبيعة الحال ـ من مجالات التاريخ ، التى تتحدث عن العصر والبيئة وغيرهما ، كذلك يستعير مصطلحاته من تلك المصطلحات التى نشأت ونضجت وتطورت على مر التاريخ ، وأصبحت علامة على منظومات

فكرية ، ومذهبية · الى جانب ذلك فان المنهج التاريخى قد يستعير مصطلحاته من علم الأحياء ، عندما يتحدث عن النشأة والتحول والتطور والموت ، وقد يستعير بعض مصطلحاته من علم الاجتماع ·

اذن نجد الجهاز المفاهيمى « منظومة المصطلحات » فى المنهج التاريخى تستقى من هـذه العناصر مرتبة على النحو التـالى : التاريخ أولا ، اى المصطلحات التى اختمرت عبر المراحل التاريخية واستقرت فى الوعى الثقـافى ، وثانيا المصطلحات المتنوعة من علم الأحيـاء ·

أهم مراجع المنهج التاريخى :

١ ـ المنهج التاريخى : للدكتور حسن عثمان ·

٢ ـ منهج البحث فى الأدب واللغـة : ترجمـة الدكتـور محمد مندور ·

٣ ـ البحث الأدبى : الدكتور شوقى ضيف ·

٤ ـ مصادر الشعر الجاهلى : الدكتور ناصر الدين الأسدى·

٥ ـ مناهج البحث فى الأدب : الدكتور شكرى فيصل ·

٦ ـ مفـاهيم نقديـة : تأليف رينيه ويليـك ، ترجمـة محمد عصفور ·

٢ ـ المنهـج الاجتمـاعى

يعتبر المنهج الاجتماعى من المناهج الأساسية فى الدراسـات الأدبية والنقدية ، وقد انبثق هـذا المنهج ـ تقريبـا ـ فى حضن المنهج التاريخى ، وتولد عنه ، واستقى منطلقاتـه الأولى منه : خاصة عند هؤلاء المفكرين والنقاد الذين استوعبوا فكرة تاريخيـة الأدب وارتباطها بتطور المجتمعات المختلفة ، وتحولاتها طبقا لاختلاف البيئات والظروف والعصور • بمعنى أن المنطلق التاريخى كان هو التأسيس الطبيعى للمنطلق الاجتمـاعى عبر محورى الزمان والمكان. اذ يشف المحور الزمانى عن امكانيـة أن يرتبط التغـير النوعى للأعمـال الأدبيـة ، بالتحولات التى تحـدث فى الحقب التاريخيـة المختلفة ، وعبر اختلافات المكان ـ أيضا ـ اذ ان لكل مكان زمانه وتاريخه وظروفه الخاصة •

لقد اسفر ذلك كله عن توجه عام للربط بين الأدب والمجتمع، ويمكننا القول بأن المنهج الاجتمـاعى هو الذى تبقى فى نهاية الأمر من المنهج التاريخى ، وانصبت فيه كل البحوث والدراسات التى كانت فى البداية متصلة بفكرة الوعى التاريخى ، اذ سرعان ما تحول هذا الوعى الى وعى اجتماعى يرتبط بطبيعـة المستويات المتعددة للمجتمع ، وبفكرة الطبقات ، وكذلك يرتبط بفكرة تمثيل الأدب للحياة على المستوى الجماعى ، وليس على المستوى الفردى ، بمعنى أنه كلما اعتبرنا الأعمال الأدبية تعبيرا عن الواقع الخـارجى ، كان

ذلك مدخلا لربطها بتفاعلات المجتمع وأبنيته ونظمه وتحولاته ، باعتبار هذا المجتمع هو المنتج الفعلى للأعمال الابداعية والفنية .

ولقد أسهمت نظرية الانعكاس التى طورتها الواقعية فى تعزيز هذا التوجه الاجتماعى لدراسة الأدب ، لكن المشكلة الأولى التى واجهت الدراسات التى تربط بين الأدب والمجتمع ، كانت تتمثل فى فرضية مؤداها ، انه كلما ازدهر المجتمع فى نظمه السياسية والاقتصادية وفى ثقافته وانتاجه الحضارى ، نشب نوع من التوقع ، بأن هذا لابد أن يصحبه ـ أو من الطبيعى أن يصحبه ـ ازدهار أدبى . غير أن مراجعة تاريخ الآداب والمجتمعات المختلفة أثبتت أن هذا التلازم ليس صحيحا ، فكثير من الفترات التاريخية التى كانت تعانى فيها المجتمعات من تفكك سياسى ، وتدهور اقتصادى ، وترد اجتماعى شهدت ازدهارا وتوهجا أدبيا وفنيا . ولعل ذلك يتضح اذا ضربنا مثلا من تاريخنا العربى ، فالعصر العباسى الثانى الذى كان نموذجا لتفكك الدولة وانتقال مركزية السلطة من العرب الى الأعاجم ، ونشوء الدويلات وتفسخ المجتمع وتحلل كثير من ظواهره كل تلك الظواهر السلبية هى التى اقترنت ـ على وجه التحديد ـ بنشوء كوكبة من كبار شعراء العربية ، وهم الذين يمثلون ذروة الابداع الشعرى فى الثقافة العربية .

اذن كيف يمكننا أن نقيم الربط بين تدهور المستويات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية من ناحية ، وازدهار مستوى الابداع الأدبى من ناحية أخرى ؟

كيف يتم تفسير ذلك ؟

لقد قدم الماركسيون ابتداء من ماركس نفسه تصورا لتفادى ذلك ، يطلق عليه تصور العصور الطويلة ، ويرى هذا التصور أن العلاقة بين الأبنية الاجتماعية من ناحية ، والأبنية

الثقافية والابداعية : ليست علاقة مباشرة وفورية ، ولكنها تسفر عن نتائجها بايقاع بطيء ، بمعنى انه يمكن أن يكون هنـاك مظاهر للقوة في المجالات المختلفة ، ويكون الأدب في موقف ضعيف ، لأنه لم يستوعب بعد هذه المظاهر ، وعندما يبدأ في استيعابها وتمثلها ، وتفاعله الداخلي للابتكار والابداع نتيجة لها ، يمـكن أن تكون الدواعي التي ادت الى هـذا الازدهار قد زالت ، فيبرز الازدهار على وجه الحيـاة في الفترة التي تكون أسبابه فيها قد اختفت ، لأن العلاقة تقتضي فترات تخمر ، وفترات تأثير بعيدة المدى وبطيئة الايقـاع .

لكننا لو نظرنا الى التاريخ في جملته ، نجد أن التوازي بين الجانبين يتم على مستوى العصور الطويلة ، وليس على مستوى المنحنيات القصيرة جزئيا ، أي أنه في المثال الذي ضربنـاه ، يمكن أن نقول أن هناك عصر ازدهار عربي ، تمثل في نشأة امبراطورية عربية اسـلامية كبرى في امتلاكهـا لأدوات القوة السياسـية والاجتماعية والاقتصادية والأيديولوجية على فترات متفاوتة ، وأن هذه الامبراطورية العربية الكبرى ، لم تنبث أن تمخضت عنها ثقافة عربية ناضجـة ومزدهرة في مجملها . هـذا ما يطلق عليه « قانون العصور الطويلة » الذي يرفض قياس الأدب في علاقته بالمجتمع في فترات زمنية وجيزة ، وانما يحـاول أن يمد هذا القياس على فترات زمنية طويلة ، وبهذا أمكن تفسـير ظواهر ارتباط الأدب بالمجتمع ، ارتباطا زمنيا طرديا ، وليس عكسيا ، بالرغم مما وجه اليه من انتقادات قبل ذلك .

كانت المـاركسية والواقعية الغربية تعمل جنبا الى جنب في تعميق الاتجاه الى الاعتداد بالنقد الاجتمـاعي ، وبمنظور التلازم بين البنى الاجتماعيـة من ناحية ، والأعمال الأدبية من ناحية أخرى، وقد اسهم في ذلك ازدهار علم الاجتماع بصفة عامة واتساعه بتنوعات

متعددة ، كان من بينها علم نشأ قبل منتصف القرن العشرين أطلق عليه « علم اجتماع الأدب » او سوسيولوجيا الأدب ، وقد تأثر هذا العلم فى نشأته بالتطورات التى حدثت فى نظرية الأدب من جانب . وما حدث فى مناهج علوم الاجتماع من جانب آخر ٠ وتبلور فى منتصف القرن فى تيارين متوازيين ومتباعدين فى الآن ذاته :

التيار الأول :

يطلق عليه علم الاجتماع الظواهر الأدبية ، وهو تيار تجريبى امبريقى ، يستفيد من التقنيات التحليلية التى انتظمت فى مناهج الدراسات الاجتماعية مثل الاحصائيات والبيانات ، وتحليل المعلومات ، وتفسير الظواهر انطلاقا من قاعدة معلومات محددة ، يبينها الدارس طبقا لمناهج دقيقة ويستخلص منها النتائج التى تسفر عنها

هذا التيار الامبريقى التجريبى فى دراسة اجتماعية الأدب ، يرى الأدب باعتباره جزءا مكونا من الحركة الثقافية مثله مثل بقية مظاهر الحياة الثقافية ، ويرى أن تحليل الأدب من هذا المنظور ، يقتضى تجميع أكبر قدر ـ من البيانات الدقيقة عن الأعمال الأدبية ، فعندما نعمد الى دراسة الرواية ، فاننا ندرس الانتاج الروائى فى فترة محددة ، ونضع البيانات الاحصائية الشاملة له ، نجد أن الانتاج الروائى جزء من الانتاج السردى الذى يتمثل فى القصة ، والقصة القصيرة والرواية ، فنأخذ فى التوصيف الكمى لهذا الانتاج : عدد القصص والروايات التى أنتجت فى هذه البيئة ، عدد الطبعات التى صدرت منها ، ولو أمكن أن تصل الى عدد القراء الذين تداولوها ، الاستجابات المتعددة ،درجة الانتشار ،وما تعرضت له من عوائق ، وما أثارته من ردود فعل ، مستخدمين فى ذلك أكبر قدر من البيانات الإحصائية الامبريقية حتى يمكن لنا أن ندرس الظاهرة

الأدبية كأنها جزء من الظـاهرة الاقتصـادية ، لكنه اقتصاد الثقافة بمعنى أننا نستخدم فيها مصطلحات الانتاج والتسويق والتوزيع وغير ذلك ، كل ذلك يستخلص منه نتائج بالغة الأهمية ، هى التى تكشف عن حركة الأدب فى المجتمع ومدى انتشاره أو تقلصـه ، وردود الفعل الناجمة عنه ٠

تزعم هذه المدرسـة فى دراسـات سوسيولوجيـا الأدب نقاد غربيون ، من اهمهم فى المدرسة الفرنسية « سكاربيه » وله كتاب فى على اجتمـاع الأدب ، وهو يدرس الأدب كظـاهرة انتاجيـة ترتبط فى آلياتها وفى قواعدها بقوانين السوق ويمكن عن هـذا الطريق دراسة الأعمال الأدبيـة من ناحية الكم فى الدرجة الأولى ٠

أهم ما يؤخذ على هذه المدرسة ، أنها تغفل الطابع النوعى للأعمال الأدبية ، يستوى عندها الرواية العظيمـة ذات القيمـة الخالدة ، مع تلك الرواية التى انتشرت لأنها تعتمد الى الاثارة أو غير ذلك من الأشياء التى تؤدى الى الانتشار ٠ فى منظور هـذا الاتجاه لتستوى الرواية البوليسية مع الروائع الأدبية الخـالدة ، لأن الأساس الذى يحكم هذه الدراسات فى الدرجة الأولى يعتبر أساسا كميا ، لا علاقة له بالكيف ٠ فهو يدرس الأعمال الأدبيـة باعتبارها ظواهر اجتماعية ، وبما أنها ظواهر اجتماعية ، فاللغـة التى تسعفه فى هذه الدراسة هى لغة الأرقام ، وكل ما يتصـل بالأعمال الأدبية من العوامل الخارجية مثل عدد النسخ ، وعدد الطبعات . مجموع القراء ، واذا كانت قد ترجمت الى لغات أخرى ، أو تحولت الرواية مثلا الى فيلم سينمائى أو انتجت فى مسلسـل تليفزيونى ، كل ذلك يترتب عليه اتساع للدوائر التواصلية ، وتغير فى الأعداد الكمية للمتلقين ٠

ويمكن أن نستخلص من هذا المنظور بعض المؤشرات النوعية

اذا أردنا . ولكن هـذا المنظور لا يمتلك امكانية الحكم بالقيمة على الأعمال الأدبية ، فهو لا شأن له بالقيمة أو الكيف ، وبالتالى لا يمتلك رؤية جمالية للأعمال الابداعية ٠

ولكن هذا المنظور ما لبث أن تطور وارتبط بمجالات يمكن أن تتصل بشكل ما بالجانب الجمالي والنوعى للأعمال الابداعية ٠ وسنضرب لذلك مثلا بدراسة تطبيقية ، لأن الدراسات التطبيقية هى التى يمكن أن تكشف عن القيمة الفعلية للمناهج ، والآثار المترتبة عليها ، وهذه الدراسة التطبيقية أجريت فى الثقافة العربية وقد أجرتها منذ آونة باحثة سويدية وهى « مارينا ستاغ » وقد ترجمت الى اللغة العربية فى كتاب بعنوان « حدود حرية التعبير »، هذه الدراسة توظف التقنيات التجريبية والاحصائية والتحليلية ، ولكن بطريقة تختلف عن التوظيف السابق للمدرسة التجريبية فى علم اجتماع الأدب ، وذلك لأنها تختار ظاهرة محددة ، وهى ظاهرة سقف الحرية التي يتمتع بها كتاب القصة القصيرة على وجه التحديد فى مصر فى فترة حكمى عبد الناصر والسادات ، اى فى ثلاثة عقود ، منذ الخمسينيات وحتى بداية الثمانينيات ، وهى تتخذ منظورها من منطلقات منهجية ، حيث ترى أن الابداع القصصى هو أكثر اشكال الابداع ارتباطا بحركة المجتمع ، وأن هذا الابداع ـ غالبا ـ ما يصطدم بعوائق تتمثل فى الممنوعات والمحرمات الاجتماعية ، نتيجة للمنظومة القيمية السائدة ، وهى الممنوعات الثلاثة التقليدية :

١ ـ الممنوعات السياسية ٠

٢ ـ الممنوعات الدينية ٠

٣ ـ الممنوعات الأخلاقية ٠

ترى الكاتبة ـ وهذا هو المنطق الثانى المنهجي للدراسة ـ ان الحرية قرينة الابداع ، وأن مؤشر قمع الحرية هو أهم مؤشر

لتدخل المجتمع فى تكييف الانتاج الأدبى ، لا عند ممارسة هذا المجتمع للحظر فحسب ، ولكن حتى قبل ان يمارس هذا الحظر لدى الكاتب ذاته ، بمعنى أن الكاتب الذى يعرف بحكم خبرته الاجتماعية ان أعماله تمنع اذا اتسمت ببعض الجرأة ، فانه يمارس على نفسه نوعا من الرقابة الداخلية ، فالرقابة الخارجية تنتج رقابة داخلية يمارسها الكتاب ذواتهم • لذلك فان مؤشرات المصادرة والحظر ومنع التداول والعقوبة بالسجن هى التى يمكن أن نقيس بها درجة حرية التعبير المسموح بها فى المجتمع ، ودرجة حرية التعبير ذات علاقة وثيقة بالقيمة النوعية للأعمال الابداعية ، فهى ليست مؤشرا كميا فحسب ، ولكنه مؤشر نوعى يمكن قياسه •

لقد عمدت الباحثة الى تحديد حالات الكتاب المصريين ، الذين تعرضت أعمالهم الابداعية فى مجال القصة القصيرة للحظر كليا او جزئيا بمنع النشر او الرقابة أو الحذف أو تعرضوا هم شخصيا للسجن نتيجة لنشرهم هذه الأعمال ، أو اضطروا الى التحايل على هذا الحظر بنشر اعمالهم والهجرة بها خارج حدود السلطة ، فدرست تلك الحالات التى هاجر فيها الكتاب بأعمالهم لينشروها فى أماكن أخرى تخلصا من الرقابة المفروضة عليهم •

هنا نجد أن تطبيق « مارينا استاع » للمنهج الامبريقى فى سوسيولوجيا الأدب أدى الى ربط التطور الحضارى لمجتمع من المجتمعات بالتطور الابداعى لكتابه ، وان قياس مستوياته يكون بمدى ما يتاح لهؤلاء الكتاب من هامش حرية ضيق أو واسع فى نشر اعمالهم التى تخالف منظومة القيم المستقرة فى المجتمع والتى تزعم السلطات المتعددة فى المجتمع انها داعية لهذه المنظومة : والحريصة على عدم المساس بها ، وهى فى حقيقة الأمر كما تكشف الدراسة ترعى مصلحتها ومصلحة المؤسسات التى تنتمى اليها •

من هذا المنظور نرى أن الدراسة السوسيولوجية للأدب عندما تتخذ منطلقا مرتبطا بجوهر الأدب وهو التعبير عن الذات الفردية والاجتماعية ، يمكن لها ان تنجو من محدودية الدراسات الكمية التى لا تستطيع تقييم الظواهر طبقا لخواصها النوعية •

صحيح أن النماذج التى أتيحت للباحثة أن تدرسها ، والتى تعرضت للقمع والمصادرة والنشر فى الخارج ، أو تعرض أصحابها للسجن والمساءلة ليست بالضرورة هى افضل النماذج التى أبدعت فى المجتمع المصرى فى تلك الحقبة التاريخية المحددة ، وليس التعرض للمنع أو القمع مقياسا للجودة ، ولكنه أحد المقاييس ، هذا ومن جانب آخر فان هناك أعمالا أخرى لا تقل عن تلك الأعمال التى صودرت جراة وشجاعة وطموحا الى تحريك منظومات القيم ، ولكنها تؤدى ذلك بطريقة نوعية بالغة المكر والدهاء عندما تعتمد الى الرمز والمجاز وغير ذلك من التقنيات الفنية ، دون أن تتيح لغباء القائمين على الرقابة ، والمدافعين عن السلطة أن يدركوا خطورتها أو أهميتها، خاصة اذا لم يعرف أصحابها بنشاط مباشر يستثير هذه السلطات •

ان الأديب الكبير عندما يمارس عمله الثقافى فى حدود ابداعاته، ويحول خطابه الثورى من مستواه المباشر فى الخطابات غير الأدبية ، الى مستواه الابداعى الذى يستخدم تقنيات فنية عالية الاتقان ، يستطيع أن ينجو من المؤاخذة المباشرة لهذه السلطات ، ويكون خطابه أكثر قدرة وفاعلية فى خلخلة منظومة القيم وتحريك المجتمع فى الاتجاه الذى يتخيره •

ومع ذلك نجد أن بعض دراسات سوسيولوجيا الأدب التجريبية لها اهمية بالغة فى الكشف عن علاقة الانتاج الثقافى بالمستويات المتعددة الفاعلة فى بنية المجتمع من سياسية ، واقتصادية ، واجتماعية •

أما النقد الذى يوجه لهذا الاتجاه ، بالاضافة الى أنه غير قادر على الكشف عن الخواص النوعية للأعمال الأدبية ، أنه يكتفى برصد الظواهر ولا يتعمق فى امكانية تفسيرها ، وربطها ربطـا عميقا ، بل ويقيم التوازى بين ظواهر غير متجانســة أصلا ، لأن الأدب انتاج تخيلى وابداعى يغاير نوعيا طبيعة الحياة الخارجية بكل ما يعتمل فيها من عوامل متعددة • فاقامة التناظر بين مستويات غير متجانسة يعتبر نقطة ضعف جوهرية تعيب الدراســة السوسيولوجية للآداب الامبريقية أو التجريبية ، الأمر الذى يجعل نتائج عملها فى نهايــة المطـاف مجرد اضافة لمجموعة من البيانات والمعلومات التى تخدم علماء الاجتماع ودراسيه أكثر مما تخدم نقاد الأدب والمتخصصين فيه ، فالمقياس الذى اتخذه هـذا الاتجاه مطعون فيه من الوجهــة النقدية ، لأن النقد فى جوهره لابد أن يمسك بتلك العناصر التى تقود الى التمييز النوعى ، ومع أنه وخاصــة النقد الحديث يزعم دائما التخلص من أحكام القيمــة الا أنه عندما يفقد صلاحيتــه وامكانيته لتمييز بين المستويات المختلفة فى الأعمال الابداعية يصبح معيبا فى جوهره •

من هنا وبالتوازى مع الاتجــاه السابق وربما قبله بفترات تاريخية ، بدأت تنشأ مدرســة أخرى فى سوسيولوجيــا الأدب ، وهى التى يطلق عليها المدرسة الجدلية وهى أكثر خضوعا للمفاهيم الفلسفية منها للمفاهيم الاجتماعية •

التيــار الثــانى :

ويطلق عليه المدرسة الجدلية وهى تعود الى هيجل نفســه ورأيه الذى بلوره فيما بعد ماركس فى العلاقة بين البنى التحتيــة والبنى الفوقيــة فى الانتاج الأدبى والانتاج الثقافى ، وهذه العلاقة متبادلة ومتفاعلة مما يجعلها علاقة جدلية •

المنظر الأساسي لهذا الاتجاه هو « جورج لوكاش » فيلسوف الواقعية الأكبر فى النصف الأول من القرن العشرين ، وذلك عندما درس وحلل العلاقة بين الأدب والمجتمع باعتبار الأدب انعكاسا وتمثيلا للحياة ، وقدم بعض الدراسات الأخرى التى تعد اسهاما مبكرا فى نوع آخر من الدراسات السوسيولوجية للآداب ، وهو الذى يسمى (سوسيولوجيا الأجناس الأدبية) وهى التى تربط بين نشأة الجنس الأدبى وازدهاره وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع من المجتمعات ، فكانت كتاباته عن طبيعة ونشأة الرواية المقترنة بنشأة حركة الرأسمالية العالمية ، وصعود البرجوازية الغربية ·

ظلت أفكار لوكاش تتصف بطابعها الفلسفى والميتافيزيقى ، لأنها تنبثق من تصور أساسى ، مفهومه أن دراسة الظواهر الأدبية لابد وأن تكون دراسة شاملة ، لا تقف عند الجزئيات ، وانما تدرس الظاهرة فى كليتها وشمولها · الأدب ــ اذن ــ يصبح من المنظومة الثقافية ، ويصبح ارتباطه بها عضوية ، والمنظومة الثقافية هى التعبير الفكرى والفلسفى عن حركة المجتمع ذاته ·

جاء بعد لوكاش اكبر منظر لهذا التيار من سوسيولوجيا الأدب ، وهو « لوسيان جولدمان » · ينطلق جولدمان من مبادىء لوكاش ويطورها ، ويصطنع جملة من المصطلحات الجديدة ، والتقنيات الاجرائية التحليلية المبتكرة التى جعلت الاتجاه الذى تبناه يطلق عليه (علم اجتماع الابداع الأدبى) ، وهو يهتم فى الدرجة الأولى بالجانب الكيفى ، وليس الجانب الكمى الذى كانت تهتم به مدرسة سكاربيه ·

ينطلق جولدمان من مجموعة من المبادىء العميقة والمتشابكة التى يمكن ان نوجزها فى النقاط التالية :

أولا ــ يرى جولدمان أن الأعمال الأدبية لا تعبر عن الأفراد ، وانما تعبر عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة ، بمعنى ان الأديب وان كان فردا ، لكنه يختزل فيه ضمير الجماعة ، ورؤية الجماعة التي ينتمي اليها ، هـذه هي النقطة الأولى في نظرية جولدمان ، فالأدب ليس انتاجا فرديا ، ولا نعامله باعتباره تعبيرا عن وجهة نظر شخصية ، لأن وجهة النظر هذه تتجسد فيها عمليات الوعي الجماعي والضمير الجماعي ، وأكثر من ذلك ، كلما كان الأديب على درجة عالية من القوة والعمق ، كان تجسيده للمنظور الجماعي أوضح وأقوى ، كأننا هنا نميز بين مستويات الأدباء على اعتبار قدراتهم في تمثيل الضمير الجماعي ، فهناك ادباء يمتلكون وعيا مزيفا ، فيعبرون عن منظورات شخصية ، وغالبا ما يسقط انتاجهم في الاهمال والنسيان ، لأن القارىء لا يجد فيه ذاته وأحلامه ووعيه بالأشياء • وهنـاك أدباء آخرون يتملكون القدر على التمثيل الصحيح للوعي الصـادق والحقيقي والممكن ، لأن هناك درجات من الوعي ، الحقيقي المنجز بالفعل ، والوعي الممكن المستشرف للمستقبل والمكتشف لآفاته •

ثانيـا ــ أن الأعمال الأدبية ذاتها تتميز بأبنية دلالية كليـه ، وهذه الأبنية الدلالية تختلف من عمل لآخر ، وهو ما يفهم من العمل في اجماله ، ويمكن أن نجد تناظرا بين بنية الوعي الجمـاعي من ناحية والبنية الدلالية من ناحية اخرى ، كأنهما حلقتان يمكن لهمـا الالتحام ، بمعنى أننا في قراءتنا للأعمال الأدبية ، فاننا ننحو الى اقامة بنية دلالية كلية ، تتعدل باستمرار كلما عبرنا من جزء الى آخر في العمل الابداعي ، وعندما ننتهي من القراءة ، تتكون لنـا صورة عن بنيته الدلالية الكليـة ، وهـذه الصورة هي المقـابل المفهومي والمقابل الفكري للوعي والضمـير الاجتمـاعيين المتبلورين لدى الأديب •

ان نقطة الاتصال بين البنية الدلالية ، والوعي الجماعي الطبقي ، هم اهم الحلقات عند جولدمان والتي يطلق عليها مصطلح (رؤية العالم) ، فكل عمل أدبي يتضمن رؤية للعالم ، ليس العمل الأدبي المنفرد فحسب ، لكن الانتاج الكلي للأديب ، ولعصر معين ، وعن طريق رؤية العالم يمكننا أن نرى بشكل صاف كيفية تبلور العلاقة الخلاقة بين الأعمال الابداعية من ناحية والوقائع الاجتماعية الخارجية من ناحية ثانية ٠

انطلاقا من هذا المنظور فى علم اجتماع الابداع الأدبى ، أسس جولدمان منهجه فى سوسيولوجيا الأدب ، والذى يطلق عليه المنهج التوليدى كما نسميه فى المشرق والمنهج التكوينى فى المغرب العربى ٠ أجرى « جولدمان » عددا من الدراسات التى ترتبط ـ أيضا ـ بعلم اجتماع الأجناس الأدبية كما فعل لوكاش من قبله ، وقد أصدر كتابه الشهير « من أجل تحليل سوسيولوجي للرواية » ، درس فيه نشأة الرواية الغربية ، وكيفية تحولاتها المختلفة فى مراحلها المتعددة تعبيرا عن رؤية البرجوازية الغربية للعالم ٠

الاضافة الحقيقية لهذا المنهج هى أنه لم يغفل الجانب الكيفى فى دراسته للأعمال الأدبية ، بل اعتمد على وجه التحديد على هذا الجانب القيمي الكيفى ، لشرح مدى العلاقة بين الأعمال الابداعية ، والوعى الجماعي ، عندما جعل مستوى الأديب يتمثل فى قدرته على صياغة رؤية للعالم ، هى التي تعبر عن الوعي الجماعي المتحقق والممكن فى الآن ذاته ، وعندئذ لا يمكن أن يستوى عمل روائى عظيم بعمل بوليسى مثلا ، لأن الرؤية الفقيرة والمحدودة والآلية لهذا العمل البوليسى ، تجعله مجرد أداة للتسلية والاثارة ، ولكنه لا يمكن أن يحمل رؤية للعالم بكل ما يملكه هذا المصطلح من خصوبة وتعقد وتشابك ٠ لكن تظل الاشكالية الأساسية لدى هذا المنهج متمثلة فى أنه يقيم تناظرا بين ظواهر غير متجانسة ، الحياة الاجتماعية

الخارجية من ناحية ، والأعمال الأدبية التحليلية اللغوية من ناحية ثانية ، مازالت الفجوة بين المنطقتين فادحة وقائمة · وهـذه تعتبر أكبر نقطة ضعف فى التيارين السابقين من سوسيولوجيـا الأدب ، التيار الكمي عند سكاربيه ، والتيار الكيفى عند لوسيان جولدمان ولوكاش . صحيح ان منهج جولدمان حاول اقامة التجانس وتضييق الفجوة بين الأدب والحياة ، ولكنها مازالت قائمة ·

نشير ايضا الى بعض الدراسات التطبيقية فى الثقافة العربية التى استخدمت منهج التوليدية فى تحليل ظواهر الآدب العربى . وهى دراسـة شيقة وظريفة قام بها على وجه التحديد عالم الاجتماع عربى وليس ناقدا أدبيا ، وهو التونسى الطاهر لبيب رئيس جمعية علماء الاجتماع العرب ، وقد درس الطاهر لبيب رسالته للدكتوراه فى اوربا على يد جولدمان وكان أستاذه المشرف ، درس ظاهرة فى غاية الطرافة ، وهى ظاهرة الغزل العذرى فى العصر الأموى ، درسها من ناحية تعبيرها عن رؤية العـالم لفئـة اجتماعيـة وهم الشعراء العذريون ، حاول أن يقيم علاقة بين ظاهرة الغزل العذرى ، بوصفها ظاهرة متميزة فى تاريخ الشعر العربى فى الفترة الأموية من ناحية ، وطبيعة الأبنية الاجتماعية والاقتصادية لهؤلاء الشعراء من ناحية أخرى ، ومدى نجاحهم فى تقـديم رؤيـة للعـالم تعبر عن واقعهم الاجتمـاعى ·

وهناك دراسة أخرى لشاعر وناقد مغربى وهومحمد بنيس ، حاول فيها أن يربط بين الابداع الشعرى الغربى المعاصر والظواهر السوسيولوجية فى المغربى العربى على وجه التحديد · وهى دراسة تتميز بالتماسـك المنهجى · وهنـاك دراسات أخرى تطبيقية كثيرة قدمها بعض النقاد على الأدب العربى ، استخدم فيها مبادى البنيوية التوليدية ، وكانت هـذه محـاولة لالتقـاط العلاقـة الدقيقـة

والحساسة ما بين الأعمال الابداعية ، والتيار الاجتماعى ، ومدى قدرتها على بلورة رؤية العالم ·

ولكن يظــل مصطلح رؤية العــالم فى نهــاية الأمر من أهم المصطلحات التى تعين الناقد على اجراء هــذه المقاربة من منظور سوسيولوجى أدبى ·

ان التطور الذى حدث فى المناهج النقدية الحديثة فى العقود الأخــيرة منذ السبعينيــات قــد اســفر عن تولد تيــار جديد فى سوسيولوجيا الأدب يختلف عن التيــار الكمى والتيــار الكيفى السابقين ، هذا التطور أفاد من معطيات علم جديد نشأ فى العقود الأخيرة وهو « على النص » وهــذا التيار الجديد يطلق عليــه علم الاجتماع النصى ، الذى يفيد من معطيات علمي النص والسوسيولوجيا على وجه التحديد . لكى يجعل المقاربة السوسيولوجية أكثر ارتباطا بالوسيط الحقيقى الفعلى بين الأدب والحيــاة ، هــذا الوسيط الفعلى هو اللغــة ، لأن اللغــة هى مادة الأدب ، ومادة التواصــل فى الحيــاة ، فاللغــة ــ اذن ــ من منظور عــلم اجتمــاع النص الأدبى هى المرشحــة لأن تكون الجسر الحقيقى الذى يمعن التحليل النقدى فيه ، فيستطيع أن يربط بين الأدب من ناحيــة والحيــاة من ناحية أخرى عبر منطقــة متجانســة · فاتخاذ اللغة منطقــة للبحث النقدى فى علم اجتمــاع النص الأدبى هو الوسيلة لتفادى الهوة النوعبة بين الظواهر المختلفة ·

الخطاب الأدبى ــ اذن ــ شــديد التجانس والقرب من خطاب الحياة العامة ، ويمكن لتحايل العلاقة بينهما أن يكون هو المدخل الملائم الذى يجمع الظاهرتين ، ويتفادى الطابع المفاهيمى الفلسفى للمناهج والتيارات السابقة فى سوسيولوجيا الأدب ، لأن هذه المناهج السابقة كانت تقتصر فى دراســه الأدب على المفــاهيم والأفــكار المنبثقة عنها ، حتى أن مصطلح رؤية العالم فى نهاية الأمر هو تصور

فلسفي وذهني وفكري ، ولكنه ليس تصـورا تعبيريا أو لغويا ، وليس مرتبطا بجذور الظاهرة الأدبية ذاتها ٠

علم اجتماع النص الأدبي ، له ارهاصات كثيرة وتاريخ عريض هو الذي يمثل الحلقـة الأخيرة في سوسيولوجيا الأدب التي افادت من تطور المناهج النقديـة المحدثة ، البنيويـة ، والسيميولوجيـة والنصية ، لكي تعثر على الواسـطة الملائمة التي يمكن عن طريقها الدراسة العلمية الخصبة والجـادة للعلاقة بين الأدب والمجتمع ، الذي يمثل هـذا التيار ناقد يسمى « بييرزيما » ، وله كتاب بعنوان « النقد الاجتماعي » ، استطاع من خلاله ان يبلور الاتجاهات التي سبقته ، ويعرض أهم الصعوبات والانتقادات التي وجهت اليها ، ويقترح تصورا أكثر نضجا وتطورا في سوسيولوجيا الأدب ٠

مراجع النقد الاجتماعي :

١ ـ التحليل الاجتمـاعي للأدب : تأليف سيد ياسين ـ دار المعـارف ٠

٢ ـ منهج الواقعية في الابداع الأدبي : د٠ صلاح فضـل دار المعـارف ٠

٣ ـ البنيوية التكوينية : لوسيان جولدمان ـ مترجم ٠

٤ ـ علم اجتماع الأدب : سكاربيـه ـ مترجم ٠

٥ ـ النقـد الاجتمـاعي : بيرزيما ـ ترجمة عايدة لطفي ٠

٤ ـ المنهج النفسى الأنثروبولوجى

ان اعتبار المنهج النفسى والأنثروبولوجى من قبيل منظومة المناهج التاريخية ، انما يتم بشكل تقريبى ـ لأننا كما سنرى فيما بعد سنتبين انهما امتد بظلهما ، وتجاوزا منطقة البحث التاريخى الى منطقة البنيوية وما بعدها ، فامتزجا بها وأصبحا جزءا مكونا من تجلياتها المتعددة • وللمنهج النفسى فى النقد الأدبى جذور بعيدة يمكن أن نشير اليها باقتضاب ، لكنها تتمثل فى تلك المراحل التى لم تكن قد تبلورت فيها بشكل منهجى ، دائما كانت تنبثق باعتبارها ملاحظات ترد فى بعض ظواهر الابداع ، وتفسر قدرا من وظائفه فى ضوء عدد من الملاحظات التقنية أو الفطرية ، يمكننا ـ مثلا ـ أن نجد فى نظريات « أفلاطون » عن أثر الشعراء على منظومات القيم والحياة فى مدينته الفاضلة • بداية لهذا الالتفات العميق للجانب النفسى فى بحث فلسفة الأدب ، ووظائفه ، كما يمكننا أن نلاحظ أن « نظرية التطهير » ذاتها عند « أرسطو » انما تربط الابداع الأدبى بوظائفه النفسية • واذا استعرضنا بعض اللوحات العميقة ، والنفاذة التى نعثر عليها فى طوايا النقد العربى القديم سنجد أن كثيرا منها ردد مقولات متشابهة عن علاقات الشعر بنفس المبدع ، وتعبيره عنها ، وعن الروابط المتشابكة والمعقدة التى يمكن أن يقيمها الناقد بين النصوص الأدبية من جانب، وبين بواعثها وأهدافها ، ووظائفها النفسية لدى المبدع . ولدى

المتلقي من جانب آخر ٠٠ كل ذلك يمكننا ان نعثر على بلورة منظمة ، وواضحة له فى كتاب رائد من رواد النقد العربى الحديث وهو الأستاذ « محمد خلف الله أحمد » الذى نشره بعنوان « من الوجهة النفسية فى بحث الأدب ونقده » ٠

برغم ذلك ، فالمنهج النفسى بدأ بشكل علمى منظم مع بداية على النفس ذاته منذ مائة عام على وجه التحديد فى نهاية القرن التاسع عشر بصدور مؤلفات « فرويد » فى التحليل النفسى ، وتأسيسه لعلم النفس ، استعان فى هذا التأسيس بدراسة ظواهر الابداع فى الأدب والفن ، كتجليات للظواهر النفسية ، من هنا يمكن أن نعتبر ما قبل « فرويد » من قبيل الملاحظات العامة التى لا تؤسس لمنهج نفسى بقدر ما تعتبر ارهاصا ، وتوطئة له ، لكن المنهج ذاته يبدأ مع تكون علم النفس ، أو علم التحليل النفسى عند « سجموند فرويد » ٠

كانت النقطة التى انطلق منها « فرويد » فى هذا الصدد تتمثل فى تمييزه بين الشعور واللاشعور ، بين الوعى واللاوعى ، بين مستويات الحياة الباطنية ، واعتبار اللاوعى أو اللاشعور هو المخزن الخلفى غير الظاهر للشخصية الانسانية ، واعتباره متضمنا للعوامل الفعالة فى السلوك ، وفى الابداع ، وفى الانتاج ٠

وكان اهتمامه منصبا ــ فى الدرجة الأولى ــ على تفسير الأحلام باعتبارها النافذة التى يطل منها اللاشعور ، وباعتباره الطريقة التى تعبر بها الشخصية عن ذاتها ، وتلتف حول قوانين الكبت والمنع الاجتماعيين ٠ وكان التناظر بين الأحلام من ناحية والفن والأدب من ناحية ثانية مغريا لاعتبار الفن مظهرا آخر من مظاهر تجلى العوامل الخفية فى الشخصية الانسانية ٠

اعتبر « فرويد » الأدب والفن تعبيرا عن اللاوعى الفردى ، ومجلى تظهر فيه تفاعلات الذات ، وصراعاتها الداخلية ، وذلك

عندما حدد خصائص الحلم بمجموعة من الأوصاف ، فى مقدمتها : التكثيف ٠٠ والازاحة ٠٠ والرمز ، بمعنى أن الحلم يعمد الى الظواهر المبسوطة فيوجزها باسقاط تفاصيلها الكثيرة ، ويكثفها بطريقة بالغة ، ثم يقوم بنقلها من مجال حسى الى مجال حسى آخر ، ويستخدم فى ذلك رموزا متعددة ، وسرعان ما أدرك « فرويد » وتلاميذه أن هذه القوانين ذاتها المتمثلة فى التكثيف والازاحة والرمز ، هى التى تحكم ايضا طبيعة الأعمال الفنية والأدبية على وجه الخصوص ٠

لجأ « فرويد » ــ كما هو معروف ــ الى تاريخ الأدب يستمد منه كثيرا من مقولاته ومصطلحاته فى التحليل النفسى ، فسمى بعض ظواهر العقد النفسية ــ مثلا ــ باسماء شخصيات ادبية ، مثل عقدة « أوديب » ، وعقدة « الكترا » ٠٠ وغيرها ، كما لجأ الى تحليل بعض اللوحات الفنية التشكيلية ، وبعض الأعمال الأدبيه والشعرية ، وبعض الرموز الأخرى للتدليل على نظرياته فى التحليل النفسى ، وفى العلاقة بين الشعور واللاشعور وفى القوانين التى تحكم هذه العلاقة وهى قوانين التداعى وغيرها ٠ كان « فرويد » يعمل فى منطقة التحليل النفسى ، ويهتم فى الدرجة الأولى بالظواهر المرضية مثل العصاب ٠٠ وانفصام الشخصية وغيرها ، وكان ربط الابداع الأدبى بمثل هذه الظواهر المرضية ايذانا باعتبار المبدع احدى حالات الشذوذ التى يمكن عن طريق تحليلها الكشف عن الحالات السوية الأخرى ، ولم يكن ذلك يقلق منهج « فرويد » ولا تلاميذه فى التحليل ، لأن نقطة ارتكازهم ، وبؤرة اهتمامهم تتمثل فى الدرجة الأولى فى الكشف عن القوانين الخفية والمضمرة التى تعمل بها الذات الانسانية ٠٠ الكشف عن طبقات الشخصية ٠٠ الكشف عن حالاتها المختلفة وتجلياتها والتوسل بكل ذلك لعلاج ما يصيبها من أمراض أو حالات شاذة ٠

سنجد أننا لو عدنا للنموذج التوصيلي الذى يفهم العمليـة الأدبية باعتبارها مجموعة علاقـات متشابكة بين ثلاثة أطـراف ، المرسل •• والمرسل اليه •• والرسالة يمكننا ان نعتبر أن التحليل النفسي للأدب انطلق ابتداء من العناية بالمرســل اى المبدع الأديب ذاته ، والربط بين انتاجه من ناحيــة ، وبين تاريخه الشخصي من ناحية أخرى ، هذا التاريخ الشخصي الذى يتمثل فى مجموعة الخبرات المتراكمـة لديــه منذ سن الطفولة الباكر ، وكمـا هو معروف فى مناهج التحليل النفسي فان أشــد الفترات حسما فى توجيه سلوك الانسان فى المستقبل طيلة عمره هى سنوات الطفولة •• السنوات الأولى فى حياته ، حيث تتكون استجاباته ، ومشاعره ، وتوتراته ، وتتكون طريقــة نظرته للأشياء ، واستراتيجية مواقفه فى الحيــاة . ويتكون ما هو أعمق من ذلك تجذرا فى داخله ، وهو تلك المناطـق الحساسة التى تظل تحكم فيما بعد منظومة رموزه واستجاباتــه العاطفية والوجدانية ، فاذا ما عانى شيئا من الحرمان فى هذه الطفولة الباكرة ، أو لقى بعض التجـارب القاسية كانت هى المشكلة لأهم ملامح طريقته فى السلوك وفى التصور وفى بناء الرموز ، فاذا ما كان هذا الانسان فيما بعد مبدعا أو شاعرا اصبح محكوما بجملة تجاربه الطفولية تلك ، واصبحت هى التى تمثل الجذر الأساسي لابداعه ، والمرجعية الحقيقية لمـا يستخدمه من رموز ، ولمـا يوظفه بعد ذلك من أدوات الابداع الأدبى •• يرتبط بالنظر الى العلاقة بين العالم الباطنى والى الابداع الأدبى ، يرتبط بذلك تيار آخر يتجلى فى الدراســات النفســية ، يجعل التفوق فى الابداع نظيرا لنوع من العبقرية ثم يقرن هذه العبقرية بلون من الوان الجنون ، فذروة التفوق فى الابداع توازى ذروة الشذوذ عن النسق السوى للحياة النفسية •• هناك عدد كبير من الدراسات تقرن بين العبقرية والجنون وترى أن الابداع الأدبى فى جوهره انما هو مظهر من مظـاهر وصول

التوتر فى نفس المبدع الى ذروته ، وعدم قدرته على التكيف مع الجماعة بعد ذلك مما يتجلى فى الخلق الفنى والأدبى ٠٠ دراسات العبقرية والجنون تسهم فى هـذا الربط العميق والخطر بين حالات الشذوذ الابداعى من ناحية ، وسلوك المجانين من ناحيـة ثانية ٠٠ لكنها أسهمت الى حد كبير فى نشـأة فرع من فروع الدراسـات النفسية والأدبية هو الذى يسـمى « علم نفس الابداع » ٠ وعلم نفس الابداع لا يعتمد على الفروض النظرية البحتة ،٠ ولا ينطلق من مقولات تصورية خالصة ، وانما يحـاول دائما أن يضع هـذه الفروض موضع الاختبار والتجربة ، وذلك عن طريق دراسـة حالات الابداع الخاصة المرتبطة بالأجناس الأدبية المحددة مثل أن تكون مرتبطة بالشعراء ، أو مرتبطة بالرواية أو القصـة ، أو مرتبطـة بالمسرح دراسة « ايكلينيكية » ميدانية ، هذه الدراسة الميدانيـة تتمثل فى اعتبار المبدعين حالات يتم اخضاعها للتحليل عن طريق مجموعة من الاختبارات ، والأسئلة المصممة بطريقـة منهجية وعلمية واستخلاص النتائج الخاصـة عنها ، كمـا يتم اخضـاع مسودات الأعمال الابداعية ذاتها لهذا النوع من التحليل أيضا ، لأن هـذه المسودات تكشف عن حالات الاختيار والتصويب وأسبابها العميقة، وعن كيفية نشوء مسار التعبير لدى المبدع والتعديلات التى يدخلها عليه ، ونوع هـذه التعديلات فى الاستجابة للفكرة العميقة لديه ، أو التعبير الأوضح عما يريد التعبير عنه من عواطف وحساسيات . أو فى البلورة المتميزة لعدد من رموزه وكلماته الأخيرة المفضلة ٠٠ بمعنى أن تحليل هذه المسودات يضع أمام المحلل النفسى مادة أولية يستطيع أن يدرس عبرها كيفية تفاعل الذات مع اللغة ، وعمليات التصويب وأسبابها العميقة ونتائجها فى اشباع النموذج الذى يريد المبدع أن ينشئه ، لأن المنظور النفسى يفترض أن عمليـة الابداع ذاتها انما هى اشباع لحاجة نفسية عميقة ، وأن التعديلات التى

تطرأ على النصوص الأدبيــة انما تمضى فى سبيل الاقتراب من نموذج هذا الاشباع ٠

لدينا فى الثقافة العربيــة مدرسة نشأت منذ منتصف القرن ، وأصبح لها انجازها المتفرد فى مجــال علم نفس الابداع ، أسسها عالم جليل هو « د٠ مصطفى سويف » الذى يعتبر كتابه « الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة » بمثابة نقطـة الارتكاز الجوهرية لأعمال هذه المدرسة التى لم تلبث أن تشعبت بعد ذلك لدى تلاميذه فكتبوا بحوثهم ودراساتهم اللاحقة عن بقية الأجنــاس الأدبية ، كتب « د٠ شاكر عبد الحميد » « الأسس النفسية للابداع الفنى فى القصة القصيرة » ، وكتبت « د٠ سامية الملة » « الأسس النفسية للابداع الفنى فى المسرح » ، وتكونت فى الثقافة العربيــة نواة مدرسة لعلم نفس الابداع ٠

المشكلة الجوهرية التى تواجهنا عند النظر الى هذا الانتاج ، تتمثل فى شقين :

الشــق الأول :

ان بؤرة الاهتمام فى هذه الدراســات تتركز حول حقــائق النفس الانسانية ، وأن الابداع والأدب يوصفان كأمثلة ، ونماذج للكشف عن هذه الحقائق ٠ بمعنى أنه كلما كان اللغويون القدماء يستخدمون الشعر ــ مثلا ــ كشــواهد على قواعدهم النحوية ، فان علمــاء النفس المحدثين يستخدمون الشعر وغيره من أشــكال الأدب كشواهد على مبادئهم ، وقواعدهم النفسية ، فتصبح دراسة الأدب ونقده مجرد هامش موضح لمنظور علمى يرتبط بدراســة النفس الانسانية بتجلياتها المختلفة ، ومجرد شــاهد على بعض الحالات التى توصف بأنها شاذة ٠٠ تهميش الأدب واعتباره مظهرا للشــذوذ باستخدام مصطلحات علم النفس يعد النتيجـة الأولى

لتوظيف هذا المنهج ·· أما النتيجة الثانية فهى التى تمثل اشكالية أخرى فى هـذا التيار من الدراسات النفسية للأدب ونقده ، تتمثل فى أن أدوات التحليـل والاجراءات التى تستخدم المنظور النفسى غالبا ما تنجح فى اضاءة قطع متناثرة ، وأجزاء يسـيرة من النص الأدبى ·· هى تلك القطع والأجزاء التى تتجلى فيهـا عمليـات الاسقاط ، أو الاشارات للحالات النفسية المتعددة ، أو بعض الرموز المرتبطة بالتاريخ الباطنى لشخصية المبدع ، مما لا يمثل فى جملته الا نسبة ضئيلة من العمـل الأدبى ذاته · فأقصى ما يصـل اليه التحليل النفسى هو أن يشرح بعض الاختبارات التصـويرية ، أو يفسر بعض الاشارات الأدبية ، أما أن يلقى بضوءه على جملة النص بأكمله فهذا ما لا يحدث فى كل الحالات ·· معنى ذلك ان قصارى ما يبلغه المنهج النفسى لتحليل الأعمال الأدبيـة انما هو اضاءة بعض المنـاطق الخاصـة فى العمل الأدبى تاركا بقيـة المناطق ـ وهى الغالبية ـ فى الظل ، لأن فهمها وتفسيرها لا ينتمى الى هذا المجال ، ولا تفلح معها أدواته ·

أما النتيجة الأخيرة المرتبطة بقصور منهج التحليـل النفسى تتمثل فى عدم امكانيـة عقد علاقة سببية بين العـامل النفسى من ناحية ، والابداع ذاته من ناحية أخرى ، بمعنى اننا لا نستطيع أن نقول أنه كلما تحقق هـذا العامل النفسى أنتج لدينا ذلك المظهر الابداعى المتمثل فى الأعمال الأدبية · ان عدم امكانية الربط السببى بين الظواهر يجعل حصرها فى النطـاق النفسى نوعا من التعسف غير المبرر ، بمعنى أن آلاف من الناس يتعرضـون لحالات التوتر الداخلى الشديد ·· لحالات الكبت ·· لحالات العصاب الخ ··· لكن عددا قليلا منهم هم الذين يبدعون أعمالا أدبية ، الأمر الذى يجعل الربط بين هذين الطرفين ربطا غير علمى وغير سببى ويجعل شرح الحـالات النفسـية تفسيرا غير عاف للظواهـر الابداعيـة وغير مقنع · كذلك نجد أن التحليل النفسى اذا كان ناجحا فى اضاءة

بعض الأجزاء ، وتفسير كيفية نشأتها ، وتولدها ، فانه لا يستطيع بحال أن يمدنا بأدوات تعيننا فى تمثل قيمتها الموضوعية والجمالية، بمعنى أن تجذر النص فى نفس المبدع لا يكشف عن مستواه الفنى ، لأنه يرتبط بسؤال آخر : كيف تولد هذا العمل ؟ بغض النظر عن قيمته فى ذاته ٠

فالتحليلات النفسية يمكن أن تمارس بنجاح على الأعمال الأدبية من الدرجة الثانية والثالثة ، ولذلك لا تقدم لنا معيارا ــ أو لنقل ــ عناصر صالحة للدخول فى حكم قيمة ، حتى ولو كان هذا الحكم منبثقا من العمل الأدبى ذاته ، بمعنى أنها لا تطرح علينا سؤال القيمة الموضوعية ، مكتفية بالاستغراق فى سؤال القيمة الذاتية ، من هنا سنجد أن القصيدة يمكن أن تكون لها أهمية بالغة جدا فى الكشف عن حياة المبدع ، أو منعطف خطير فى تصوراته، لكن ذلك لا يسعفنا بحال فى الكشف عن مستوى القصيدة ذاتها اذا كانت بهذا الاعتبار تستحق البقاء أم لا ٠ هذا ناجم من ان بؤرة التركيز فى الدراسات النفسية لا تتمثل فى النص ، وانما تتمثل فى المرسل وعلاقة النص به ، وربماكان بوسع دراسات التلقى من منظور نفسى أن تعوض قليلا هذا الجانب ، لأن النص اذا كان بالغ التأثير لدى عدد أكبر من المتلقين فى ظروف متعددة فلابد أن له قيمة موضوعية تتجاوز قيمته الذاتية بالنسبة للمبدع هى التى تضمن له القيام بهذه الوظيفة ٠ فنحن اذا ما أعطينا الجانب النفسى اهمية ــ كى لا يقتصر فحسب على منطقة التولد والابداع (علاقة النص بالمرسل) ــ وجعلناها تشمل من الوجهة النفسية أيضا ، تأثير النص فى المتلقى فسنجد أن هذا التأثير عندما يتم رصده بطريقة موضوعية فى شرائح متعددة من المتلقين وفى ظروف متفاوتة يمكن أن يكو مؤشرا واضحا على القيمة الموضوعية للنص الأدبى ، وعلى مستواه الجمالى فى الدرجة الأولى ٠

لم تلبث مدارس علم النفس أن تطورت ، وتشعبت ، ونشأت الى جانب تيارات التحليل النفسى عند « فرويد » وتلاميذه اتجاهات أخرى كان لها آثرها البالغ أيضـا فى اكتشاف جوانب غير فردية لربط العالم الداخلى بالابداع الأدبى ٠٠ ومن أهم هـذه التيارات مدرسة « يونج » فى « علم النفس الجماعى » ٠ كان « كارل يونج » تلميذا ورفيقـا لفرويد لكنـه لم يلبث ان استقل عنه ، وأسس مفاهيمه عن « اللاشعور الجماعى » ، متجاوزا بذلك الطابع الفردى الذى اقتصرت عليه دراسات « فرويد » ٠

يرى « يونج » أن الشخصية الانسانية لا تقتصر حدودها على التجربة الفرديـة ، وانما تمتد لتستوعب التجربـة الانسانيـة للجماعة الموغلة فى القدم ، وأن هذه الشخصية تحتفظ فى قرارتها بالنماذج ، والأنمـاط العليا التى تختمر فى الثقافة الانسانية عبر الأجيال المختلفة ، هذه النماذج ، والأنماط العليا تدخل فى تركيب طريقة التخيل الانسانى ، وطريقة التصور ، وطريقة الشعور ، وفى منظومة القيم ، والفاعلية النفسية للانسـان ٠٠ كان لاتجاهـات « يونج » ونظرياته فى الأنماط البشرية ، والنماذج العليا أثر كبير فى تطوير الدراسات المفسرة للظواهر الأدبية ، والمرتبطـة بالنقد الأدبى ٠٠ يمكن أن نعتبر الناقد الكندى الكبير « نورثروب فراى » من أهم النقاد الذين وظفوا نظريات « يونج » فى علم النفس الجماعى فى تحليـل الأدب ٠ عرض « فراى » لمبـادىء نظريتـه فى كتابـه الكبير ــ الذى ترجم الى اللغة العربية مؤخرا ــ «تشريح النقد» امكانية تفسير الأدب العالمى ، خاصـة فى تجلياته فى الثقافة الغربية بلغاتها المتعددة ، وهناك دراسات أخرى اضافية الى ذلك تقدم امكانية تفسير الثقافات الشرقية ذاتها على أساس عدد من الأساطير الكبرى الغارقة فى ميثولوجيـا الثقافـة القديمـة ترتبط بنماذج « يونج » العليا ، باعتبار أن هـذه النماذج تمثل الأبنية العميقة

التى تحكم الابداع الفنى والأدبى بصفة أساسية ، مبدعا أو غير ذلك ليرتبط بالتصـورات الجماعية مما يدخل فى مجال الأنثروبولوجيا ، وتلك هى نقطة الجمع بين منهج علم النفس والأنثروبولوجيـا فى تيار واحد لأن المنطلقات كانت فى تلك الحالتين اما نظريات التحليل النفسى عند « فرويد » او نظريات اللاشعور الجمعى عند « يونج » .

يضاف الى ذلك تيار نفسى آخر كانت له اهميـة خاصة فى تحليل تجليات الابداع الأدبى وهو المتمثـل فى مدرسـة « ادلر » الرمزية، وتلك المدرسة التى تقرن بين الأحلام والرموز الأدبيـة بشكل باهر .

لكن النقلة التى حدثت فى منهج النقد المعتمد على المقولات النفسية بدأت منذ منتصف هذا القرن ، ومع بداية المناهج البنيوية على وجه التحديد ، لأن أحد المؤسسين للتفكير البنيوى كان « جان بياجيه » اذ أنه واحد من أعلام المفكرين فى القرن العشرين الذين اهتموا بعلم نفس الطفولة ، وبكيفية تكون اللغة عند الأطفال وكان من أهم من قدموا الأساس للبنيوية التوليدية فى دراسته عن علم نفس الأطفال ، وكيفية تكون اللغة لديهم .

لكن الذى أعلن الربط عبراللغـة بين علم النفس والأدب فى منهج شـديد التماسـك كان هو العـالم النفسى الآخر الفرنسى « لا كان » اذ انه يعتبر المؤسس لعلم النفس البنيوى ، فعلى يديه تطورت مناهج التحليل النفسى للأدب بشكل جذرى .. المقولة الرئيسية التى نجدها عند « لاكان » والتى مكنته من احداث هذه النقلة النوعية فى الدراسـات النفسية تتمثل على وجه التحديد فى اعتباره اللاشعور مبنينا بطريقة لغوية بمعنى أن البنية التى تحكم اللاوعى هى بنية لغوية فى صلبها تعتمد على التداعى وعلى غير ذلك من قوانين اللغـة التى أسسها « سوسير » فى بداية القرن . وطبقا لذلك اذا كانت بنية اللاوعى بنية لغوية ، فان الأدب يعتبر أقرب

التجليات اللغوية الى تمثيل هـذا اللاوعى ، ويصبح تحليل الأدب من منظور نفسى مرورا بالتوازى بين بنية الوعى ، وبنية اللغـة هو المدخل الصحيح لمنهج النقد النفسى ، ٠٠ نظريـة « لاكان » مركبـة ومعقدة وبالغـة الخصـوبة ، ومن أهم من قام بعرضهـا وكتابتها ـ الى جانب كتابات « لاكان » نفسه ـ عالم عربى مصرى هو « د٠ مصطفى صفوان » وتعد كتابات « مصطفى صفوان » بالغة الأهمية بالفرنسية ، وبعضها مترجم الى اللغـة العربيـة فى هذا الصـدد ٠

سنجد بعد هذه النقلة أن دراسات علم النفس ذاتها قد تشعبت فى ميادين كثيرة تجريبية ، ووظيفية ، وأخذت تمتد لتشمل دراسة « الذاكرة » وكيفية عملها ، والقوانين التى تحكم قيامها بوظيفتها ، وأصبحت هـذه الدراسات المرتبطة بوظائف الذاكرة ، والمعتمدة على جانب فسيولوجى يتمثل فى بحث كيفية قيام المخ بوظائفه ، وعلى جانب معملى يرتبط بالتجـارب التى تجرى على عينـات مختارة لاختبار كيفية تلقيها وماذا تحتفظ به ، والقوانين الفاعلة فى حركة الذاكرة ، كل ذلك أخذ يصـب فى فرع جديد يسـمى « الذكاء الاصطناعى » من فروع علم النفس التجريبى ٠٠ دراسات « الذكاء الاصطناعى » أصبحت ذات أهميـة بالغة عندما تطبق على النصوص الأدبية ، لأنها تعتمد على مؤشرات علميـة متنامية ودقيقة تشرح لنا فى الدرجة الأولى لا كيفية انشاء الأعمال الأدبية ، وانما كيفية تلقيها ، والاستجابة لها وفهمهـا ٠ هنا تلتئم دائرة الدراسات النفسية بحيث لم تعد تقتصر على المرسل ، ولم تعد تتجلى فى بعض الشذرات المتفرقة فى النص الأدبى ، وانما أخذت تصب بدورها فى المتلقى ، وتشرح كيفية استجابته الذهنية والتخييلية والحسية للأعمال الأدبية ، ونوع هذه الاستجابة وكيفية فهمه لها ،

وشروط هـذا الفهم ، مستويات تلقيها المختلفة ، وما يدخل ذلك من عوامل فى تحديدها ٠

اصبحت اذن الدراسات النفسية لا تقتصر على الابداع ، ولا تتوقف عند بعض مظاهر النص ، وانما تشمل ايضا عمليـات التلقى والاستجابـة ، والفهم وبنـاء المتخيل مما يجعل الدائـرة التواصلية تكتمل بهذا اللون من الدراسات النفسية ٠٠ سنجد أن المنظور النفسى قد أصبح داخلا بشكل قوى فى التحليلات الأدبيـة ، مستخدما لا تلك المناهج التاريخية السابقة على المنظومة البنيوية ، وانما بعض آليات التفكيك التى ترتبت على البنيوية ، وبعض آليات التـأويل التى جاءت بعدها ، بحيث أصبح لنا الآن مجموعـة من الأدوات المنهجية المرتبطة والمستفيدة من ميادين علم النفس المتعددة، ابتداء من الميدان التحليلي عند «فرويد » ، للميدان الجمعى عند « يونج » ، للميادين التجريبية الجديدة والاكلينيكية التطبيقيـة على حـالات محـددة الى آخر التجليـات المرتبطـة « بالذكاء الاصطناعى » ٠٠ أصبح لنا من كل ذلك جهـاز منهجى يستمد مقولاته من فروع علم النفس المختلفة ، وبحوثه المتعددة ، ليضيىء عملية التواصل الأدبية التى تشمل كما قلنا المرسل ٠٠ والمتلقى ٠٠ والنص ذاته ، وأصبح بوسع الدارس الآن الا يجعل من التحليل النفسى للأدب مجرد ذيل أو هامش أو شاهد للدراسـات النفسية العامة ، وانما يجعلها شيئا قائما بذاته يصطنع بؤرته الخاصة به ، ويهدف الى اضاءة بعض الجوانب المرتبطة بالظواهر الأدبيـة جنبا الى جنب مع تقنيـات أخرى تستمد مادتها من العلوم المجـاورة لعلم النفس فى كشف طبيعة الأدب مثل علوم اللغة ، والرمز على وجه التحديد ٠ وكان اقتران المنهج النفسى بالأبنية اللغوية هو الجسر الذى مكن الدراسات النفسية من ان تعبر من منطقة الشذوذ

التى كان ينظر بها الى الأدب والظواهر الجزئية ، الى منطقة تحليل البنية الكلية للعمل الأدبى فى المناهج الحديثة بتوظيف التقنيات المستخدمة فى الدراسات النفسية التجريبية ٠

المراجــع :

١ ـ من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده : أ٠ محمد خلف الله أحمد ٠

٢ ـ التفسير النفسى للأدب : د٠ عز الدين اسماعيل ٠

٣ ـ مجموعة أعمال فرويد الكاملة : مترجمة ٠

٤ ـ الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة : د٠ مصطفى سويف ٠

٥ ـ تشريح النقد : نرثروب فراى ـ ترجمة محى الدين صبحى ٠

منظومة المناهج الحداثية

- المنهج البنيوى .
- الأسلوبية .
- السيميولوجيا .
- التفكيكية .
- القراءة والتأويل والتلقى .
- علم النص .

٥ ـ المنهـج البنيـوى

ابتداءا لم ينبثق المنهج البنيوى فى الفكر الأدبى والنقدى وفى الدراسات الانسانية فجأة وانما كانت له أرهاصات عديدة تخمرت عبر النصف الأول من القرن العشـــــرين فى مجموعة من البيئات والمدارس والاتجاهات المتعددة والمتباينة مكانا وزمانا ، لعل من أولها ما نشأ منذ مطلع القرن فى حقل الدراســــات اللغوية على وجه التحديد ، لأن هذ االحقل كان يمثل طليعة الفكر البنيوى ، وان لم تستخدم فيه منذ البداية المصطلحات البنيوية .

كانت أفكار العالم اللغوى السويسرى الشهير « دى سوسير » هى المنطلق لهذه التوجهات ، لأن مبادئه التى أملاها على تلاميذه فى كورس الدراســـات اللغوية فى جنيف كانت تمثل البداية المنهجية للفكر البنيوى فى اللغة وذلك عبر مجموعة من الثنائيات المتقابلة التى يمكن عن طريقها وصف الانظمة اللغوية .

فى مقدمة هذه الثنائيات ، ثنائية اللغة والكلام ، اذ ميز سوسير بين مجموعة القواعد والمبادىء المتصلة بلغة ما والتى تعمل فى ذهن الجماعة ، وتمثل النموذج المرجعى للغة وبين الممارســـات الفعلية التى تبرز فى اداء الأفراد وحديثهم اليومى والتى يطلق عليها الكلام.

فان كلام عمل فردى آنى مختلف مشتت يقع فى الزمن متغير بينما اللغة نموذج جماعى ذهنى لا يبرز على سطح الحياة وهو الذى يحكم عمليات الكلام ويمثل مرجعيته التى يحتكم اليها .

تصور « سوسير » للغة قريب جدا من التصور الذى يمكن

أن نطلق عليه « الأبنية اللغوية » وان لم يستخدم هذا المصطلح .
أما الثنائية الثانية التى كان لها اهمية كبيرة فى تحـــديد توجه الفكر اللغوى البنيوى وهى التى اقامها دى سوسير للتمييز ما بين محـــورين :

محور تاريخى تطورى من ناحية يرتكز على دراسه الظواهر فى مسارها وصيرورتها فى الزمن وتحولاتها المختلفة ، ومحور تزامنى وصفى يعنى بتحليل نظام الظواهر فى لحظة زمنية معينة بغض النظر عن تاريخها السـابق وتطورها اللاحق وهذان المحـوران سنجدهما يطبقان بعد ذلك فى كثير من الدراسات التى سميت منذ بداية القرن بالدراسات التاريخية والدراسات الوصفية .

ومن الثنائيات التى ابرزها « دى سوسير » وكان لها اثارها بعد ذلك فى الفكر اللغوى والأدبى والانسانيات بصفة عامة هى التمييز بين علم اللغة الداخلى وعلم اللغة الخارجى . وعلم اللغة الخارجى المرتبط بالعلاقات والظروف والبيئات والأوضاع الخارجية المتصلة بالحقائق اللغوية .

أما علم اللغة الداخلى فمرتبط بالقوانين المنبثقة من اللغـة ذاتها بغض النظر عن الاطار الخارجى .

هناك مدارس اخرى أسهمت الى درجة كبيرة فى تشـكيل الفكر البنيوى من أهمها مدرسة الشـــكليين الروس التى تبلورت فى روسيا فى العشرينيات من هذا القرن . وقد كانت هذه المدرسة تقاوم النزوع الأيديولوجى الذى صاحب واعقب الثورة الاشتراكية لذلك ركزت هذه المدرسة مفاهيمها على دراســة التكل الأدبى ودلالاته وكانت تحليلاتها لمفهوم الشـــكل قريبة جدا من مفهوم البنيـــة .

يمكن أن يكون مصطلح البنية قد ورد عرضـا فى دراســة الشكليين الروس خاصة عند تحليلهم للنظم الايقاعية فى الشـعر

ولطبيعة النثر ، ولغير ذلك من القضـــايا المرتبطة بطبيعة الأدب وادبيته .

لم تكتشف نصـــوص الشكلانيين الروس الا بعد فترة بفضل التيار الذى احدثته المدرســــة البنيوية ، مما ادى الى اعادة رد الاعتبار لمبادىء الشكلية الروسية .

هناك شخصية روسية قامت بدور كبير فى التنظيم والربط بين الاتجاهات الغربية المختلفة فى النصف الأول من القرن العشرين وهى شخصية العالم اللغوى الكبير « رومان جاكوبسون » فقد كان فى بدايته من الشكليين ثم انتقل بعد ذلك عضوا فى حلقة براغ اللغوية فى الثلاثينات ثم انتقل فى الاربعينات والخمســينات الى الولايات المتحدة الأمريكية ، وقد آثر تأثيرا كبيرا فى بلورة كثير من الافكار المرتبطة بالبنيوية اللغوية وهو الذى يمكن عن طريقه ــ الى درجة كبيرة ــ أن ندرس تطور المفاهيم البنيوية منذ مراحلها الأولى الى أن اصـــبحت متبلورة فى الفكر البنيوى اللغوى والأدبى فى الستينات ، الى جانب هذا لابد ان نذكر الارهاصــــات المنهجية التى كانت قريبة فى المجال البنيوى والتى تمت فى الجزء الآخر من العالم الغربى فى انجلترا وأمريكا على وجه الخصوص والتى كانت لها عواملها المستقلة عن ذلك ومبادئها المتلاقية مع المبادىء البنيوية فى بدايتها الأولى والتى يطلق عليها « مدرسة النقد الجديد » ، هذه المدرسة النقدية كانت أيضا قد أسفرت فى تجربتها الفكرية والمنهجية عن نتائج مماثلة وموازية لتلك النتائج التى تمخضت عنها المدارس التى اشرنا اليها فى الفكر اللغوى والأدبى فى العالم « أوربا الشرقية » .

والنقد الجديد يرتكز بالدرجة الأولى ــ أيضا ــ على المفاهيم اللغوية ابتداء من المفاهيم الوظائفية التى انتشرت لدى اللغويين الغربيين الى نفس المفاهيم التى ستسفر بعد ذلك عند الالتقاء فى تيار البنيوية العريض ، وتلتقى ايضا مع تلك الاتجاهات فى دفع

الحركة المنهجية فى الأدب ونقده الى أن تتمركز وتستقطب فى دراسة النص الأدبى فى حد ذاته بغض النظر عن العوامل الأخرى الخارجية المحيطة به التى تجعله يذوب فى محيطه النفسى أو محيطة الاجتماعى الخــــارجى .

النقد الجديد رفع مجموعة من الشعارات التى كانت توازى تلك النتائج المنهجية التى توصلت اليها المدارس السابقة ، واخذ كل ذلك يتفاعل مع المناخ النقدى العالمى بصفة علمة حتى تشكلت فى الخمسينيات والستينيات من هذا القرن المعالم البارزة للحركة البنيوية فى اللغة والأنثروبولوجيا وعلم النفس والنقد الأدبى .

وكان من أبرز مظاهر التلاقى الخصب بين الاتجاهات المعرفية المختلفة ــ لكى يتولد عنها هذا المنظور البنيوى الجديد ــ أن علماء الانســــان أ والأنثروبولوجيا وفى مقدمتهم العالم الكبير « ليفى شتراوس » قد أدرك بفطنته أن المنهج التاريخى والتحليلى لدراسة البنى الاجتماعية وتحليل علاقات المجتمعات الأولية لا يسفر عن نتائج يقينية أو مقنعة ، وأن النموذج اللغوى يمكن أن يكون أكثر عونا واشــد خصــــوبة من التحليل التاريخى ، وقد التقى مع « جاكوبسون » فى هذه الأفكار ثم تضــــافرت جهود الاثنين فى لحظة كاشفة فكتبا معا تحليلا بنيويا لسونيت القطط لبودلير ، عالم انثروبولوجى بكل أدواته المنهجية فى تحليل الأساطير والعلاقات الاجتماعية فى المجتمعات البدائية والعالم اللغوية بمحصوله الوفير فى الدراسات الصوتية والايقاعية واللغوية بصفة عامة ، يلتقيان لتحليل نص شعرى لشاعر فرنسى ، يمكن أن نعتبر نموذج تحليل سونيت القطط بمثابة الاعلان عن مولد المنهج البنيوى فى النقد العالمى الحديث .

كان يوازى ذلك ــ ايضا ــ تيارات فاعلة فى المجالات المعرفية والانســــانية المشاكلة للأنثروبولوجيا ولعلم اللغة ، كان يوازى ذلك ــ مثلا ــ الجهد الذى أشرنا اليه من قبل عند « جاك لاكان »

فى التحليل النفسى البنيوى وفى المزج بين عمليات التداعى فى الوعى والبنية اللغوية البنيوية تستقطب دائما نموذج اللغة ، لكن فيما يتصل بالنقد الأدبى كان لهذا الاستقطاب ما يبرره على وجه الخصـــــوص ، وذلك لأن طبيعة المادة المكونة للأدب فى التحليل النقدى الأخير كانت هى اللغة ، فالأدب لا يتكون من أفكار ولا مشاعر ولا آراء وانما جسد لغوى ممثل للنص الادبى ، ومن ثم فان أى مقاربة لتحليل هذا الأدب بمنهج علمى كان من المفروض عليهـــــا أن تبدأ من منطلق اللغة — لا من منطلق ما وراء اللغه من فكر وميتافيزيقا وأشياء أخرى لا ترتبط بالمادة المباشـــــرة للأعمـــال الأدبية فتأسست على هذا الاعتبار البنيوية فى النقد الأدبى على اعتبار مجموعة من المبادىء من أهمها :

أولاً — اعتبار المحور التاريخى فى الدراسات الأدبية محوراً مشبعا لم يعد له ما يبرره ولم تعد هناك ضرورة لاستمرار الاستغراق فيه خاصة على يد هؤلاء الايديولوجيين الذين أسرفوا فى تحويل كل شىء الى تاريخ وفى فهمه على أساس قوانين مفترضة للماضى والمســـتقبل لا يمكن اثبات صـــحتها التجريبية باجراء امبيريقية . فالتاريخ فلسفة فى الدرجة الأولى والأدب لا يكون أدبا بما فيه من فلسفة وانما بشىء آخر هو الذى ســـوف يطلق عليه بعد ذلك « ادبية الأدب » .

الخطوة الأولى — اذن — تمثلت فى التعطيل المؤقت والمقصود لمحور البحث التاريخى فى الأدب لتفعيل المحور الآخر المقابل له وهو البحث فى الأدب كنظام فى حد ذاته .

يتركز النقد فى دراسة الأدب باعتباره ظاهرة قائمة فى لحظة معينة تمثل نظاما شاملا ، والأعمال الأدبية تصبح حينئذ أبنية كلية ذات نظم ، وتحليلها يعنى ادراك علائقها الداخلية ودرجة ترابطها والعناصر المنهجية فيها وتركيبها بهذا النمط الذى تؤدى به وظائفها الجمالية المتعددة ، ومن هنا سنجد أن العنصر الجوهرى فى العمل

الأدبى هو الذى لا يرتبط بالجانب الخارجى ، ســـــواء بالمؤلف أو سياقه النفسى ولا بالمجتمع وضروراته الخارجية ولا بالتاريخ وصيرورته ، وانما يرتبط بما بدأ البنيويون يسمونه بأدبية الأدب ، أى تلك العناصر التى تجعل الأدب أدبا ، تلك العناصر التى يمكن اعتبارها ماثلة فى النص محددة لجنسه الفنى ومكيفة لطبيعة تكوينه وموجهه لمدى كفاءته فى أداء وظيفته الجمالية على وجه التحديد .

أدبية الأدب هذه المقولة شاعت فى الستينات حيث نقلت مركز القيمة فى الأعمال الأدبية من السياق التاريخى والسياق الاجتماعى والسياق النفسى لتضعه فى الســـياق المنبثق من الأعمال الأدبية ذاتها أى فى طبيعتها الشعرية بالمفهوم الواسع لكلمة الشعرية التى لا تقتصر على جنس بذاته وانما تشمل كل الأجناس الفنية .

ارتبط ذلك الى درجة كبيرة بنظرية شاملة لجاكوبسون عن وظائف اللغة طبقا لمنظومة المرسل والرسالة والمرســـل اليه وقناة التوصل والشفرة وتمثلت لديه وظائف اللغة فى ستة جوانب أبرزها هى الوظيفة الشعرية وهى التى يصبح فيها التركيز على الرسالة ذاتها ، قيمتها تكمن فيها ، هذه القيمة هى التى تحـــــدد الوظيفة الشعرية . وطبقا لهذه النظرية « الشعرية » فان الوظيفة الشعرية لا تقتصر على الأدب بل توجد بمقادير متفاوتة فى مستويات اللغة الأخرى لكنها لا تعد حينئذ مهيمنة على ما عداها ، لا تهيمن على وظائف اللغة الا فى التصـــور التى توصف بأنها شعرية اى أدبية فالوظيفة الشعرية هى المقابل لأدبية الأدب وهى التى تدعو اليها والعناية بها النقاد البنيويون .

كانت مجموعة هذه المبادىء المولدة لهذا التيار فى الفكر النقدى العالمى لم تلبث أن اشتبكت مع تيارات أخرى من أهمها التيارات الماركسية والوجودية التى كانت مســـــيطرة على الحياة الفكرية الغربية فى الستينات على وجه التحديد ، لكن هذا التيار الجديد كان من القوة والاحتكام والتنظيم لروح العــــلم والدقة المنهجية

بحيث استطاع أن يصبغ بقية التيارات بطابعه واستطاع أن يغير لغة النقد السائدة فى العالم والنظرية المرتبطة بطبيعة الأدب وعلاقته بالمجتمع .

لم يتعرض البنيويون بشكل مباشر لتحليل طبيعة علاقة الأدب ــ كأعمال ابداعية ــ بالحياة ، لأنهم منذ البداية حــــددوا مجال عملهم انه ليس لغويا ولكنه ميتالغوى بمعنى أن المبدع ــ شــاعرا ، قصاصا ، روائيا ــ كاتبا مسرحيا ــ يرى العالم ويكتب عنه لكن الناقد ليس له علاقة مباشرة بهذا العالم ، يرى العمل الابداعى ويكتب عنه ، فاذا بلغة النقد تسبح فوق لغة النص ، وتحاول أن تقبض عليها وتمسك بها ، وتحلل علاقتها .

فاذا كان موضوع الأدب هو العالم فان موضوع النقد هو الأدب وبذلك لم يعد النقد مجالا لبروز ايديولوجيات أو نظريات مرتبطة بجوانب سياسية او اجتماعية او تاريخية .

كانت تلك اكبر خطوة جذرية لمحــاولة تخليص النقد الأدبى فى سبيل أن يكون علما للأدب من المنطلق الأيديولوجى ، لأن بوسع الأدباء أن يكونوا أيديولوجيين كما يشـــاءون ، تفرض عليهم ذلك طبيعة موقفهم من الحياة ، لكن النقاد يعميهم كثيرا أن يقعوا فى نفس هذه الأيديولوجيات ، لأنهم حينئذ سوف يحتكمون فى قراءة الأدب الى معايير مسبقة فى أذهانهم فلا يستطيعون رؤيته على حقيقته ولا اختبار كيفية أدائه لوظائفه التعبيرية والجمالية .

بهذا المفهوم نجد أن فكرة الحقيقة قد تغيرت فى النقد ابتداء من البنيويين ، لم تعد هناك حقيقة جوهرية فلسفية ينشدها المبدع بكتابته وينشدها الناقد بتحليله لهذه الكتابة انما اذا كان للمبدع حريته فى أن يرى ما يراه فانه لا يفعل ذلك الا عبر قوانين المنطق ومجموعة الرموز المتماسكة فى الأعمال الأدبية .

اذن مهمة الناقد ليست هى اختبار مدى مصـــداقية الكاتب بالنسبة لعلاقته بالمجتمع كما كان النقد الأيديولوجى الســـابق

يحصرها فى هذا النطاق ، انما اصبحت مهمته أن يختبر لغة الكتابة الأدبية ، يرى مدى تماسكها وتنظيمها المنطقى والرمزى ومدى قوتها أو ضعفها بغض النظر عن الحقيقة التى تزعم انها تعكسها أو تعرضها فى كتاباتها .

معنى هذا أن نظرية الأدب ابتداء من البنيوية قد أصابها تحول جذرى لم تصبح نظرية فى الحياة وانما أصبحت نظرية فى ظواهر الابداع الأدبى من منظورها اللغوى والفنى والجمالى ، تندرج طبقا لذلك ضمن الفلسفة العامة التى تأسست عليها تيارات العلم الحديث ومشت موازية لها وهى فلسفة « الظاهراتية » والتى تتميز — على وجه التحديد — بحذفها للجانب الميتافيزيقى الغيبى فى دراسة الأشياء وتركيزها على الجوانب التى تتجلى للادراك ، على الظاهر فى لحظة معينة ، هذه هى الفلسفة التى تحكم طبيعة المنطق العلمى فى العصر الحديث .

البنيوية استندت على هذا الجدار الفلسفى المتين باعتبارها محاولة فى تحويل دراسة الأدب ونقده الى نوع من العلم الانسانى الذى يأخذ بأكبر قدر من روح المنهج العلمى . كان الغطاء النظرى للبنيوية كان هو « علم اللغة » يمثل علم اللغة المنبع الحقيقى لمجموعة المصطلحات التى استخدمتها البنيوية فى مجال النقد الأدبى ، كما مثل ايضا منبع تلك المصطلحات التى استخدمت فى المجالات المعرفية الموازية لها .

فى مقدمة هذه المصطلحات ، مصطلح « البنية » لأنه هو التأسيس فى العملية كلها . ومصطلح البنية كان قد نشأ فى علم النفس موازيا لفكرة الجشطالب أو الادراك الكلى وكان قد نشأ فى الأنثروبولوجيا أيضا لادراك نظم العلاقات فى المجتمعات البدائية والانسانية بصفة عامة ، ونشأ أيضا فى علم اللغة ، واصبح من الضرورى — ايضا — فى النقد الادبى .

لعل أبرز ناقد فرنسى أعطى لمصطلح البنية منطلقه الأول كان « رولان بارت » فى دراســـاته ومقالاته النقدية النظرية والتطبيقية .

وقد شب جدل حول مفهوم مصطلح البنية باعتباره تصـــورا ذهنيا مجردا وليس مجموعة من العلاقات الحسية فى هياكل مادية يمكن ان يطولها الادراك المباشر . كان هناك خلاف أو تساؤل وهو ؛ هل البنية فى الهيكل المادى الذى نراه ؟ أم هو التصـــور الذهنى الذى نخلقه بعقولنا ويدرك العقل به طبيعة هذا الهيكل المـــادى الخـــارجى .

وانتصر مفهوم البنية باعتباره تصـــــورا ذهنيا أكثر مما هو علاقات محسوسة مادية .

وتبلور مفهوم البنية عند عدة قضايا يمكن ترتيبها على الوجه التالى خاصة فيما يتصل بالنقد الادبى :

المبـــدا الأول :

أن الأعمال الأدبية برمتها تمثل أبنية كلية لأن دلالتهـــا فى الدرجة الأولى ترتبط بهذا الطابع الكلى لها . فكما نعـــرف في الرياضيات الحديثة على وجه التحديد بأن النتيجة الكلية لا تعد ترجمة لمجموع الأجزاء فحسب وانما نابعة فى الدرجة الأولى من طبيعة العلاقات الجديدة بين هذه الأجزاء ، فان الذى يترتب على ذلك أن فهمنا للأعمال تلك البنى الجزئية التى تتكون منها والعلاقات الماثلة فيما بينها . هذا التصور الكلى للأبنية واعتبار البنى الجزئية ليست من الأجزاء المادية المحسوسة هو جوهر النظرية البنيوية ، فالقصيدة لا تصبح مجرد مجموعة من الأبيات ، نعاملها فى الظاهر على انها محصلة لهذه الأبيات يعنى ذلك أن القصيدة لا تبنى من أبيات كما توحى النظرة السطحية المتعجلة بل تبنى من مستويات ـــ

وهى التى يمكن تقسيم العمل الأدبى اليها ـ تخترق هذه الأجزاء وتتغلغل فيها وتشـــتبك معها ، يمكن ان ندرك من ذلك ان البنية الدلالية للقصيدة الشعرية مثلا هى محصلة مجموعة من البنى المتمثلة فى البنية الايقاعية والبنية التركيبية والتعبيرية والبنية التخييلية التى تصل الى ذروتها فى المستوى الرمزى الكلى . نجد ان الايقاع والتركيب والتخييل والترميز لا تتحدد كلها بحدود الأبيات بل هى ماثلة فى كل بيت وســارية عبره ، من هنا فان ترابتها وتداخلها وتكوينها فى نهاية الأمر للبنية الدلالية الشعرية لا يمضى على النسق السطحى الخارجى الذى يبدأ من الجزء ليمضى الى الكل بل يمضى على نحو آخر أعمق لهذا النسق ومتخللا له ايضا ، الأمر يشبه ذلك اذا تحدثنا مثلا عن السرديات فى القصة والرواية ، ســـنجد أن الرواية لاتكون من فصول مرتبة من الفصل الأول والثانى ... الخ، لأن هذه اجزاء الجسم الخارجى لكن تتكون من ابنية وأن هذه الأبنية تتمثل ـ مثلا ـ فى بنيـــة الأصـــوات وهى تختلف عن الشخصيات ، بنية الاصوات الفاعلة او الفواعل فى العمل السردى الروائى ثم بنية الزمان الذى تدور فيه الأحداث وتقوم فيه تلك الفواعل بوظائفها وادوارها المختلفة ، ثم بنية الخطــاب السردى ذاته المتمثل فى مستويات اللغة المختلفة من سرد وحوار وحوارية وغير ذلك من العناصر الداخلة فى الخطاب الروائى ، وهذه البنى بطبيعتها لا تتموقع فى اجزاء من الرواية بحيث لا يمكن أن نقول أن الزمن يقع فى هذه المنطقة والفواعل تقع فى المنطقة المجـــاورة والخطاب الروائى يقع فى المنطقة الثالثة وانما كلها تسرى عبر مواقع النص الروائى بأكمله ولا تتركب البنية الكلية الا من طبيعة الشبكة المتداخلة والمتراتبة والمنظمة فى هذه البنى الجزئية .

مفهوم البنية يصبح مفهوما بالغ الاهمية بمستوياته المختلفة الكلية والجزئية فى تحديد طبيعة الأعمال الأدبية .

ويظل هدف البنيوية هو الوصول الى محاولة فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية ودراسة علائقها وتراتبها والعناصر المهيمنة على غيرها وكيفية تولدها ثم — وهذا اهم شيء — كيفية أدائها لوظائفها الجمالية والشعرية على وجه الخصوص ، واقتضى التركيز على هذا الجانب — الشعرية — اتخاذ عدة اجراءات موقوتة ، منها ذلك المبدأ الذى أثار قضية كبرى فى الأوساط الأدبية والنقدية ، لأنه كان يتمثل فى استعارة فهمها الناس — لكى يسخروا من البنيوية — فهما حرفيا . فقد أطلق البنيويون شـــعار « موت المؤلف » لكى يضعوا حدا للتيارات النفسية والاجتماعية فى دراسة الأدب ونقده ويبدأ تركيزهم على النص ذاته بغض النظر عن مؤلفه ، أيا كان هذا المؤلف والعصر الذى ينتمى اليه والمعلومات المتصلة به .

وقد كان البنيويون يقصدون بهذا الشـــعار « موت المؤلف » الا تصبح البيانات المرتبطة بالمؤلف هى جوهر الدراســـة النقدية للأدب أو هى نقطة الارتكاز الاستراتيجية الموجهة للعمل التحليلى النقدى . بل يجب أن تكون نقطـــة الارتكاز — عنـدهم — هى من النص ذاته ، فقد كانت مقولة « موت المؤلف » كناية بلاغية عن هذه الاستراتيجية الجديدة .

عيب على البنيوية أنها تهدف الى خلع الأعمال الأدبية عن جذورها وقتلها وهذا ليس صحيحا ، فلا يوجد ناقد يحترم عمله ويدرك طبيعته لا يأخذ فى اعتباره الســـياقات المتعددة للنصوص الأدبية ، لكنه يصبح مطالبا بالا يسرف فى الاعتمـــاد على هـــذه السياقات ، فلا يرى العمل الا من منظورها ، يصبح مطالبا بأن يوظف السياق لفهم النص بدلا من أن يوظف النص لفهم وشرح السياق ، كانت — اذ — نظرة البنيوية الى الأعمال الأدبية باعتباها نظمـــا رمزية دلالية تقوم فى الدرجة الأولى على مجموعة من العـــلاقات المتبادلة بين البنى الجزئية ، وعلى العناصر المهيمنة على غيرها فى العمل الأدبى . وهذا هو الأهم فى نهاية المدار ، الوظائف التى تحدد

استراتيجيته والتى يمكن أن يقاس بها مدى كفاءته أو عجزه مع الأخذ فى الاعتبار أن البنيوية مالت بشكل واضح وصريح الى احلال مفهوم جديد للقيمة يختلف عن المفهوم القديم .

فقد كان النمط السائد من القيم التى تحكم النقد السابق على البنيوية يستمد من عناصر خارجة عن النص الأدبى فكانت أحكام القيمة فى النقد الايديولوجي ترتبط بمدى تحقيق الأدب للأهداف الأيديولوجية ، وكانت أحكام القيمة المرتبطة بالنقد التاريخى تتصل بمدى استمرارية وخلود الأعمال الأدبية الى غير ذلك من التيارات .

انطلق البنيويون على أساس رفض أحكام القيمة الخارجية واحلام حكم آخر محلها هو الحكم الواقع ، وحكم الواقع لا يتمثل هنا فى الحياة الخارجية ولا تياراتها وانما يتمثل فى الدرجة الأولى فى النص الأدبى ذاته ، الواقع هو النص الأدبى ذاته ، ما ينبثق من النص وما يتجلى فيه وما يتمثل فيه من كفاءة شعرية ومستوى أدبى ، كل ذلك هو الذى يمثل قيمتهوليس علاقته بغير من المستويات الخارجية سواء كانت نفسية أو اجتماعية او تاريخية أو غير ذلك من المستويات . فاحلال حكم الواقع محل حكم القيمة كان من تلك المنطلقات المؤسسة للمفاهيم البنيوية .

كان المنطلق الأساسى الذى تبناه البنيويون فى تحليلهم يتمثل باعتبارها أنظمة للعلامات تخضع لقوانين التراتب والتبئير اى هيمنة عنصر على بقية العناصر باعتباره مكمن بؤرة النص الدلالية والفعالية الوظيفية مما ادى الى مجموعة جديدة من التصورات المرتبطة بكل جنس أدبى على حدة لتعلقها بالخواص النوعية لهذه الأجناس الأدبية . عندئذ يتجلى لنا المشهد بأوضاع جديدة غير مسبوقة ، ولأول مرة نرى أن منهجا نقديا لا يؤثر عنصرا على غيره اذ يتسع مداه لقراءة وتحليل جميع الاعمال الأدبية المنتمية الى أى عصر على حد سواء ذلك لأنه لا يتبنى أيديولوجية خاصة ولا يؤثر

منظومة قيمية معينة بل يتعامل مع مفاهيم الادبية والشعرية ، وهى مفاهيم حاضرة فى النصوص الأدبية فى مختلف العصور كما نرى انه لا يقدم جنسا أدبيا على غيره مثلما كانت تفعل التيارات السابقة الرومانتيكية فى تفضيلها للشعر باعتباره مجلى تفجر العواطف ومظهر توهج الخيال ، فكان الشعر جنسها الابداعى المفضل فى مقابل المسرح الذى كان المجال الأول للمبادىء الكلاسيكية ، على ان الرومانسية استوعبت متغيرات التحولات الجديدة للأجناس الادبية وبروز الرواية للتعبير عن الطبقة البرجوازية الجديدة ولتبلور النزعة الفردية فيها مما جعلها قابلة للدخول فى اطار الرومانسية ، لكن لو تذكرنا مثلا أن الثورة الرومانسية قد تسربت الينا عبر ثلاثة تيارات شعرية هى :

(أ) مدرسة الديوان

(ب) مدرسة المهجر

(جـ) مدرسة أبوللو

أدركنا مدى ارتباط الفكر الرومانسى بالشعر وتجليه فيه بنفس القدر الذى ارتبط فى الفكر الواقعى منذ منتصف القرن العشرين حتى اليوم بالقص والرواية على وجه الخصوص والسرد الذى يمكن أن يمسرح فى المسرح النثرى ابتداء من « ابسون » حتى الآن ، بمعنى ان الرواية اصبحت هى الجنس المفضل للواقعية لأنها الوعاء الذى يمكن أن يتسع لتقديم كون مصغر يحاكى فى قوانينه الكون الاكبر الذى نعيش فيه ، ليس معنى ذلك أن الواقعية لم تدخل الى مجال الشعر والمسرح وغيرهما ، لكن معناه أن بؤرتها المستقطبة لمبادئها الجمالية والفنية وجدت أقوى تعبير لها فى الرواية ، على عكس كل ذلك نجد البنيوية تتساوى لديها جميع الاجناس الادبية ، فبقدر ما يمكن للقصيدة أن تتسع لتحليها يمكن

للرواية والقصة وغيرها من الأجناس أن تصبح مجالات تتمثل فيها عمليات البحث عن البنى الكبرى والبنى الصغرى والتقاط كيفية انتاجها لدلالاتها ، كما أن كثيرا من البنيويين اتجهوا الى النصوص الادبية القديمة لاعادة قراءتها فى ضوء مناهجهم الجديدة ، ففى الثقافة العربية سنجد واحدا من كبار نقاد البنيوية وما بعدها يوزع جهدا تحليليا جبارا على قطبى الشعر الجاهلى من جانب ، ونصوص الحداثة كما تتجلى عند ادونيس من جانب آخر ، واقصد به كمال ابو ديب فى دراسته الرؤى المقنعة من ناحية ، والشعرية المعاصرة من ناحية اخرى .

سنلاحظ الاجراءات المتصلة للتحليل البنيوى لترجمة نظم العلامات واشكال العلاقات الدلالية فى الأعمال الأدبية الى رموز رياضية أحيانا وأشكال بصرية أحيانا أخرى بغية توضيح هياكلها ورسم علاقاتها المتشابكة ، الأمر الذى يضفى على بعض هذه الدراسات صبغة علمية بقدر ما يجعلها صارمة للذوق الأدبى السائد ومجافية له ، اذ انه بوسعنا أن ننجز كلاما كثيرا فى معادلة مختصرة أو فى رسم توضيحى ، لكن مقاربة الدقائق المتصلة بطبيعة النظم الادبية واحتواء ما تتضمنه من تعقيدات بالغة يعد أمرا شديد الصعوبة ومخلا فى التبسيط مما يمكن أن يحدث رد فعل مضاد لدى القراء والمتلقين نتيجة لعدم تعودهم على عدم استخدام الرموز من ناحية ولا تفهم طرائق الاسترسال فى التحليل اللغوى من ناحية ثانية ، كما ان تتبع الأبنية الصغرى على المستوى اللغوى فى دراسة الشعر قد أغرى بعض الباحثين من الوجهة التطبيقية باجراء نوع من التحليلات الميكروسكوبية التى تتوقف عند علائق الجزئيات الصغيرة وتضخمها بشكل لا يسمح لها بامكانية استيعاب الخطوط الكبرى للنصوص ، مما يجعل ادراج هذه البنى الصغرى فى بنية كبرى كلية شاملة خطوة مفتقدة فى كثير من الدراسات ، الأمر الذى أوهم بعض الدارسين ، لأن هذا النوع من المقاربة

النصية لجزئيات يفضي الي تفتيت الأعمـال ويضيع الرؤية الشاملة لانســـاقها العامة ، لكن النقد المتوازن كان دائما يتخذ التحليل الميكروسكوبى للخلايا المكونة مجرد وسيلة للنفاذ الى بناه الكلية ، وقد وظف البنيويون مجموعة من المفاهيم الاجرائية المتعلقة بتحليل الأجناس بفعالية واضـــحة ، فكانت أفكار مثل الانحراف وتجديد الدهشة والمصطلحات البديلة تمثل منطلقات مناســبة لتصــوير الأنظمة اللغوية فى الشعر على اعتبار أن ما يسمى بالانحراف أو العدول أو الانزياح حسبما يفضله كل ناقد فى الصياغة يمثل المنطقة التى يفضى تأملها الى استكشاف خصوصية اللغة الشعرية وما يصبح به الأدب أدبا ، واكتشـــاف فاعلية هذا الاجراء فى توليد الدهشـــة لدى المتلقين وجذب انتباههم الى القول فى حد ذاته وانعاش تمثله له على أساس انقطاع العادة التى تميت الحس وتجمد الشعور ، فعندما تثير الأبنيـــة المعجمية أو التركيبية أو التخييلية دهشة المتلقى فانها تفعل ذلك بمخالفتها للنسق المعهود من ناحية وابتكارها لأنماط جديدة فى الصياغة والتحليل وقدرتها على تحفيز التلقى الجمالى للنص والتجاوب الملائم له من ناحيـــة ثانيــــة .

كما أن ادراك منظومات الثنائيات الجدلية فى الدال والمدلول والتشكيلات التى تترتب عليها كثيرا ما اعتبر المنطلق المناســب للمقاربة البنيوية للنصوص الشعرية ، وقد ترتب على ذلك مراجعة جميع المبادىء النقدية المستقرة فى الأعراف النقدية والخاصة بالشعر واعادة تكييفها وطرحها طبقا للتصورات البنيوية مما لا يتســع المجال للافاضة فيه ، ومما يرتبط بطبيعة البنى الايقاعية والتخييلية وما تخضع له من نظم وامكانات .

اما فيما يتصل بالسرد فقد انطلق البنيويون من استثمار بعض ميراث الشكلية الروسية فى القصة والرواية ، خاصـــة كتاب

« بروب » الشهير عن « مروفولوجيا الحكاية الشعبية » ، فقام كل من جريماس وبريمون بتطوير منظومة الوظائف التى حـددها « بروب » لقياس الحكايات الشعبية إلى نظرية جديدة فى السرد ، أصبحت تسمى فيما بعد بـ « نظرية الفواعل » ، كما تبلورت فى مربع جريماس الشهير . وأخذت تمتد حتى تكون منها الآن علم جديد ينبثق من النقد البنيوى هو علم السرد ، خاصة كما يتمثل فى أعمال « جينيت » ومدرسته ، وأهم ما تضيفه هذه المدرسـة هو اعادة رسم البنى النصية فى الأعمال السـردية على أسس جديدة تبرز فيها عملية تعالقها فى الدرجة الأولى وتشـكلاتها المختلفة فى النصوص المتعددة وذلك مثل بنية الزمان ، والفواعل ، والخطاب الروائى ومستويات الايقاع السـردى وارتباطها بأبنية الزمان والفواعل والخطاب ، كان التطور المستقل عن الاتجاهات البنيوية الأولى الذى تبلور فى علم السـرديات الحديثة بدايته الباكرة فى التحليلات المستقصية والمطولة « لبارت » فى مراحله المختلفة لبعض الأعمال القصصية فى الأدب الفرنسى ، وأمثلته لشبـكاتها المترابطة من الدوال والمدلولات والوظائف . وقد قامت مدرسة «تيل كل» بدور كبير فى تنمية الدراسات السردية ، ونشرت مجموعة من التحليلات النصية تكشف عن أمكانات جديدة للمقاربة للنص السردى بطرائق لم تكن معهودة من قبل ، وأدى اكتشاف نظريات « باختين » فى الحوارية والتناص والتنمية اللاحقة التى ظفرت بها هذه النظريات على يد كل من « تودوروف » « وجوليا كرستيفا الى تغير اساسى فى مشهد النقد السردى والى بروز مفاهيم جوهرية مثل « الحوارية » و « التناص » ، تلعب دورا رئيسيا فى الخطاب الأدبى فى السرد مثلما لعبت مفاهيم الانحراف والدهشة والثنائيات دورا مماثلا فى النص الشعرى .

اقترن كل هذا بموجة نشـطة من ذيوع المبادىء البنيوية واقتحامها لكل المجالات وأصبح العالم منذ السبعينيات فيما يتصل

بالأدب والنقد شديد الميل الى التبنين ، الى اعادة قراءة المنهجيات المتعامة والمتداخلة لبلورة هذا التطور المفاهيمى والمعرفى للفكر النقدى ، لم يتخلف عن ذلك انصار « الميثيولوجيا » القديمة مثل الماركسيين ، الوجوديين وغيرهم ، فغزت المصطلحات البنيوية بقية الحقول المعرفية بالتوازى مع الأدب والنقد وشكلت الاطار المفاهيمى العام للفكر والثقافة فى العالم فى العقود الأخـــــيرة ، حتى أن التيارات التى أعقبتها كانت تأسيسا عليها وتنمية لمبادئها وتداركها للنواقص التى أسفرت الخبرة الابداعية والفكرية عن تحديدها فى مســـــارها .

وفيما يتصل بثقافتنا العـــربية ، مثل التيار البنيوى منطلقا هاما لتجديد الخطاب النقدى فى العالم العربى عبر عدد من الدوائر المنتشرة فى مختلف انحاء العالم العربى ، وتمثل أبرزها فى مدرسة فصول فى مصر ومجموعات النقاد الشبان النشطين فى الترجمة والتاليف فى المغرب العربى ، ويمكن أن نعتبر الكتاب الأخير الذى أصدره الدكتور « عبد السلام المسدى » عن البنيوية رصـــــدا تقريبا للتيار البنيوى فى النقد العربى .

المراجــــــع :

١ ــ نظرية البنائية فى النقد الأدبى : د . صلاح فضل

٢ ــ مشكلة البنية : د . زكريا ابراهيم

٣ ــ عصر البنيوية : ترجمة د . جابر عصفور

٤ ــ البنيوية وما بعدها : ترجمة د . محمد عصفور

٥ ــ بنية لغة الشعر : ترجمة د . أحمد درويش

٦ ــ التحليل البنيوى للقصة .

٦ ـ المنهـج الأسـلوبى

هناك نوع من التداخل والتخارج بين الأسلوبية والبنيوية على اعتبار ان الأسلوبية انبثقت من الفكر اللغوى والأدبى قبل الحركة البنيوية متاثرة بذات الاتجاهات التى اسهمت فى تشكيل البنيوية ، اذ ان أول مؤسس للأسلوبية هو « تشارل بالى » ، وبالتالى فان هناك نوعا من الترابط بين الألسنية من ناحية واتجاهات دراسة الأساليب التعبيرية من ناحية ثانية .

على انه من الطريف أن نلاحظ ان « بالى » كان يعنى بالمظهر اللغوى للأسلوب خارج نطاق الأدب ويركز على الجانب العاطفى فى تشكيل سمات مميزة للأساليب اللغوية ، ولم تكن قد تكونت البنيوية حتى تصطدم بها الدراسة الاسلوبية ، واشتركت عدة مدارس أوربية فى تنمية الاتجاهات الأسلوبية على أسس لغوية كما تمثل ذلك فى الأسلوبية التعبيرية عند الفرنسيين واسلوبية الحدس المعتمد على فكرة الدائرة الفينولوجية لدى المدرسة الالمانية كما تمثلت فى كتابات « فوسلبر » و « سبتزر » واعمال المدرسة الايطالية والاسبانية على وجه الخصوص كما تمثلت فى كتابات « داه سو الونسو » وكان للمدرسة الايطالية علاقة خاصة بمحاولة بث روح التجديد فى الدراسات البلاغية والارهاص بمقدمات الفكر الأسلوبى فى الثقافة العربيـة عند الشيخ « امين الحولي » فى كتابه « فن القول » الذى صدر منذ نصف قرن ، كما أن مدرسة « بالى » الفرنسية تركت اثرها أيضا عند معاصره الأستاذ « أحمد

الشايب » فى كتابه « الأسلوب » الذى نشـــــر فى نفس الفترة تقريباً ، لكن علاقة البحث البلاغى العربى مالبث أن انقطعت بعد ذلك بالتيارات الأسلوبية ولم تتواصل الا فى السبعينيات من نهاية القرن العشرين . المهم لدينا ان التيار البنيوى امتد فى الستينيات ليصبغ الدراسة الأسلوبية بطابع خاص عند « ريفايتر » وبحوثه الشعرية الألسنية وتوجيهه لمفاهيم الأسلوبية كى تتسق مع المنظومة البنيوية العامة مما ترتب عليه شبكة التوافقات بين الفكر الأسلوبى والبنيوى . وظل بعد ذلك التخالف يتمثل فى الدراسات الأسلوبية السابقة على البنيوية والتحليلات البنيوية التى لا تتكىء على المفاهيم الأسلوبية ولكن تتعمق قليلا فى تمثل البحث الأسلوبى وتتصور أنه يقع فى تلك المنطقة الفاصلة والواصلة بين اللغة والأدب ، حيث تتركز الدراسات الأسلوبية على السطح اللغوى من النسيج الأدبى كمحاولة التقاط ملامحه وتحديد ظواهره بأكبر قدر من الدقة والتجسيد غير ان لا تلبث بعد ذلك أن تختلط بالنص ذاته عبر عمليـــــات التفسير وشرح الوظيفة الجمالية للأسلوب لتجاوز السطح اللغوى ومحاولة تعمق دينامية الكتابة الابداعية فى تولدها من جانب وقيامها بوظائفها الجمالية من جانب آخر .

ويعتبر مفهوم الأسلوب نقطة الانطلاق الأساسية فى الدراسة الأسلوبية ، وقد تعددت التعريفات فى مجموعات يمكن ايجازها فى ثلاث :

أولا : مجموعة التعريفات التى ترد الأسلوب طبقا للنموذج **التواصلى المعروف فى الدراسات الانسانية الى المرســـــل ابتداءا** من تعريف « دى بوفون » الشهير المختزل لدينا فى عبارة يسيرة وهو « الأسلوب هو الرجل نفسه » على ما فيه من طابع مجازى الى تلك التعريفات الأخرى التى تميز الأساليب باعتبارها خواص الكتابة المحددة المجسدة للطابع الشخصى للكتابات والممثلة لملامحهم التعبيرية المميزة مثلما تعد البصمة ممثلة للشخص .

سنجد أن الاتجاه التوليدى فى دراسة الأسلوب يركز بدوره على هذا الطابع الشخصى للأســـــاليب باعتبارها تمثيلا للملامح المميزة للكتاب ، وتتصل بذلك أيضا مجموعة التعريفات التى تنظر الى الأسلوب باعتباره أختيارا لغويا بين بدائل متعددة ، اذ أن الاختيار سرعان ما يحمل طابع صاحبه ويشى بشخصيته ويشير الى خواصه .

ثانيا : تعريفات تتركز حول الخواص المتمثلة فى النص ذاته بغض النظر عن قائله كما تتجسد موضوعيا فى الأعمال الأدبية ، وعندئذ تبرز تعريفات الأسلوب باعتباره انحرافا عن قاعدة يمكن أن تتمثل فى المستوى العادى المألوف ، أو بروزا واضحا لخواص نوعية فى جسد الكتابة تتبلور فيها المعالم المميزة له وترتبط بذلك أيضا تعريفات الأسلوب باعتباره محصــــلة مجموعة من الملامح المرجعة بنظام خاص فى النص الأدبى ، بمعنى أن الملمح الوارد مرة واحدة لا يشكل سمة اسلوبية ، لكنها عندما تتجلى بالتكرار بايقاع محدد يصبح حينئذ سمة أسلوبية .

ثالثا : تعريفات تحاول أن تمسك بالأسلوب بالنظر الى الطرف الثالث فى التواصل وهو « المتلقى » وترتبط بشكل ما بالطرفين الســـــابقين مع التركيز على المتلقى باعتباره هو الذى يميز بين الخواص الأسلوبية ويدركها ويكشف انحرافها وبروزها عن طريق ما تحدثه من اثر وما تقوم به من وظيفة وحينئذ يتجلى مفهـــــوم القارىء النموذجى الذى قدمه « ريفاتير » لكى يصـــــبح هو محور التعرف على الخواص الأسلوبية وتصـــبح الاختيارات المتعلقة به والتحليلات المرتبطة بردود فعله هى منطقة تحديد المعالم الأسلوبية واخضاعها للتحليل والتفسير .

وأيا ما كان تعريف الأسلوب الذى نرتضــــيه والخلافات الناشـــبة بين الباحثين نتيجة لتعدد الوجهات النظرية حول مفهوم

الاسلوب وطرائق توصيفه فان النتيجة التى نخلص اليها من كل ذلك هى أن مفهوم الأسلوب ليس بسيطا ولا سطحيا يسمح لنا بأن نتبينه بطريقة آلية بل يحتاج الى جهد خلاق فى مقاربة النصوص ومحاولة الامساك بطوابعها الخاصة ، كما نلاحظ أن هذا المفهوم ذاته يختلف فى طبيعة تكوينه من جنس أدبى الى آخر نظـــرا لارتباطه بنظريات الشعرية وتقنيات التعبير الخاصة بكل جنس أدبى ، فأسلوب الشعر تتم مقاربته على مستوى البنى التعبيرية الصغرى ودرجات تواترها أما أسلوب الرواية فنظرا لاتساع مساحته النصية واختلاف تقنياته التعبيرية فانه يلتقط عبر البنى الكبرى المرتبطة بتعدد الأصـــوات وبأبنية الزمان والمكان وبالشكل الكلى للخطاب الروائى فى جملته ودرجة تحقيقه لأنواع متميزة من شعرية السرد ، كما أن لغة المسرح بدورها تتخذ تشكيلات مخالفة لما رأيناه فى الشعر والسرد طبقا للمكونات الدرامية للنص المسرحى وطبيعة اشاراتها وأنواع الكتابة المسرحية ، الأمر الذى يجعل السمــات اللغوية غير كافية وحدها لتوصيف الأساليب المسرحية الكبرى .

ومن الملاحظ ــ أيضا ــ أن الدراسة الأسلوبية يمكن أن تنطلق من بعض الخواص المجسدة فى النصوص والتى يتم تحديدها بطريقة تجريبية طبقا لمناهج الاختبار العلمى بما يجعلها قابلة لأن تجرى بمســـــاعدة أجهزة « الكومبيوتر » الحديثة وقابلة بالتالى للتطبيق العملى على نطاق واسع . فعندما يتم تزويد الحاســـب الآلى ببرامج متقنة لالتقاط الخواص النوعية لكتابة مؤلف ما فى مســـتويات اختياراته المعجمية وأطوال جملهولوازمه التعبيرية وأشكال المجاز عنده . اذا أحسنا برمجة ذلك أمكن لنا بيسر أن نستعين بالحاسب كى يمكننا من خلاله أن ندرج ما ينتمى الى هذا الكاتب واستبعاد ماعداه . واذا كان هذا ميسورا فى لغة التواصل العادية نظرا لبساطتها وشفافيتها ، فان كثافة اللغة الأدبية وتعقد

مستوياتها يجعله أمرا أشد عسرا وأن لم يكن مستـــــخيلاً حتى الآن .

لكن تظل منطقة تصنيف مجموعات الظواهر اللغوية للأساليب وتوصيف أشيائها وشرح العلاقات القائمة بينها ثم تفسير دلالاتها الابداعية وارتباطها خاصة برؤية الكاتب للعالم تظل تلك المنطقة من أكثر مناطق الدراســـة الأسلوبية خصوبة واستعصاء . على ان هناك مجموعة من الاجراءات البحثية فى علم الأسلوب تنتمى الى مجال الاحصاء ويمكن أن تقدم عونا كبيرا فى تحديد الظواهر الأسلوبية ورصدها بالدقة الكافية ، اذ أن اتباع المنهج العلمى فى اختيار المادة الاحصائية طبقا للقوانين المعمول بها فى هذا الصدد مما يضمن تمثيل العينات الصحيحة للكل الشامل بدقة وتفريغها بطريقة منظمة تسمح باستخلاص النتائج المترتبة عليها بالوضوح الكافى ، مراعاة كل ذلك تسمح لنا بأن نتبين بعض ظواهر الأسلوبية فى شكلها الحسى المباشر الخاضع للاستقراء والتصنيف كخطوة تمهيدية للعبور من الخواص الكمية الى الخواص الكيفية المرتبطة بالتفسيرات النقدية للظواهر الأسلوبية .

وقد أولع بعض الباحثين العرب من اللغويين خاصـــــة والبلاغيين أيضا بتوظيف المنهج الاحصائى فى دراسة لغة الشعر ، وقدموا ما يمكن تســـميته قاعدة بيانات صلبة تصـلح أساسا لاستخلاص بعض النتائج الهامة المرتبطة بطبيعة اللغة الشعرية ومظاهرها المتعددة لكن الفرضيات العلمية التى تقوم عليها بعض هذه التقنيات تحتاج الى مناقشة نقدية وفلسفية مستفيضة حتى يمكن أن نطمئن الى نتائجها .

على كل حال فان الدراسة الأسلوبية تتميز بطابعها التراكمى، بمعنى أن البحوث الأولى فيها لا تعد بنتائج تكافىء الجهد الذى يبذل فيها ، اذ تقتصر على توصيف النصوص فى ذاتها وابراز

خواصها التعبيرية ، لكنها كلما تكاثرت ، أتاحت للباحثين فرصة المقارنة بين النتائج واســــتخلاص الدلالات العميقة لملامح التباين والاتفـــاق ، اذ اننا لا ندرك اهمية تمثل مجموعة من الملامح فى الخطاب الأدبى الا بقدر ما نكتشفه نتيجة لها من خصوصية .. والخصوصية تتعلق بالدرجة الأولى بالسمات الفارقة المميزة للنص على غيره ، والمحددة لطبيعته المختلفة عما سواه ، معنى ذلك ان الاسلوبية بهذا المفهوم تخضع لفكرة التنامى المعرفى عن طريق تعرف الآليات لاجراء المقارنات بين النتائج التى يصل اليها الباحثون وتحليل الفروق بين الأسـاليب المختلفة .

ومن المناسب فى هذا أن نتبين بوضوح العلاقة الوثيقة بين المنظومات الاجرائية والنظريات التى تخضع لها طبقا لما اشرنا اليه فى المحاضرات من ان المناهج تمضى بالتدرج والتنزل من الآثار النظرية الى البحوث العامة المنهجية حتى تصـــل الى التحليلات النصية التطبيقية المحددة ، ويسير علم الأســـلوب على وجه الخصوص فى هذا الصدد موازيا لعلم اللغة الذى تمضى حركة البحث فيه بنفس الطريقة ابتداء من النظـرية اللغوية التى تقدم الاطـــار المفـــاهيمى والمعرفى للدرس اللغوى ومجموعة البحوث التفصيلية المطبقة لهذه النظرية والمولدة بدورها لجملة التحليلات النصية التى تستخدم فيها مجموعة المصطلحات المنهجية المتكونة عبر البحث فى مستواه الوسيط .

بوسعنا أن نقول أن هناك ثلاثة اتجاهات أســـاسية فى البحث الأســلوبى مترتبة على المحور التواصلى المشار اليه من قبل هى الاتجاه التوليدى والاتجاه المعتمد على نظرية الشعرية النصية ، والثالث المتمثل فى الأسلوبية الوظيفية المرتبطة باختبارات القراءة وردود الأفعال الناجمة عنها ، كما أن هناك مجموعة أخرى من العلاقات تربط علم الأســـلوب بمنظومة العلوم المتداخلة مع بعض الدوائر وذلك مثل عـــلاقته بعلم اللغة حيث يعتبر البحث

الأســـلوبى وثيق الأرتباط بالنظرية اللغوية ، ولكنه يتمايز فى تركيزه على تحليل لغة الأدب ، آخذا فى اعتباره نظريات الشعرية النوعية المنبثقة منها ، ويفيد علم الأسلوب بصفة خاصة من جميع التحولات المعرفية التى شهدتها الألســـنية الحديثة ، ولقد كان لنظريات « دى سوسير » واسهامات « جاكوبسون » وتصورات « تشومسكى » بعد ذلك أثر حاسم فى توصية مسار الدراســة الاسلوبية ، كما أن علم الأسلوب تربطه وشائج قوية بالبــلاغة الجديدة على وجه الخصوص ، اذ ان الدراســـات النصـــية الأسلوبية والتجارب النصية القائمة عليها سرعان ما تمثل المحصلة العلمية التى تطمع البلاغة الجديدة الى استخلاص قوانين الخطاب الأدبى منها وتحديد سماتها العامة ، اذ أن البلاغة فى جوهرها تميل الى هذا الطابع التقعيدى وعلم الأسلوب هو الذى يزودها بالنتائج المشكلة للقواعد العامة بعد اســتخلاصها من التحليلات النصية المتعددة .

أما النقد الأدبى فيمثل الدائرة الثالثة التى تتداخل فيهـــا الأسلوبية وتشـــتبك معها ، لا لكى تقدم منهجا بديلا كما يتوهم بعض العرب وانما لكى تقدم النقد بقاعدة بيانات صلبة تستطيع أن تسهم فى توجيه الفروض التفسيرية الشارحة وتضع أســاسا علميا للتأويلات اللاحقة .

فالنقد يفيد من معطيات الأسلوب ويوظف نتائجه لكى يجيب على تساؤلاته الأكثر غوصا فى طبيعة العمل واستكشافا لعلاقاته المتعددة فيما وراء اللغة .

واحسب أن اهم مجال للدراسة الأسلوبية عندما تنصب على تحليل خواص اللغة الأدبية لابد أن يتعلق ببناء شبكة المتخيل الأدبى عبر تحليل اشكال المجاز وانساق الصور وتكوينهما للبنى التخييلية المستغرقة للنصوص بأكملها ، فمثل هذا التحليل النوعى لتقنيات

التعبير وتوليدها للأبنية التصـــورية الكلية للأعمال الأدبية ، هو الكفيل بتجاوز الخواص الجزئية فى النصوص الأدبية ، ومحاولة الامساك بالطوابع المميزة لأساليبها الكلية ، وعندئذ تصبح عمليات التقاط الظواهر الأسلوبية المختلفة مجرد خطوة اجرائية لا تكتمل الا بالتحليل النقدى الكفيل بالربط بين مستويات التعبير المتعددة ، وسنرى فيما بعد أن الدراسة النصية التداولية التى وضعت تصورا كليا لما يطلق عليه بمكعب البنية النصية ، تفسح مجالا واضـــحا لبحوث الأسلوبية فى نسق التحليل الكلى للنصوص الأدبية .

المرجـــع :

١ ـ الأسلوبية والأسلوب : د . عبد السلام المسدى

٢ ـ علم الأسلوب : د . صلاح فضل

٣ ـ فى النص الأدبى : د . سعد مصلوح

٤ ـ اتجاهات البحث الأسلوبى : د . شكرى عياد

٥ ـ الشوقيات ، دراسة أسلوبية : د . محمد الهادى الطرابلسى

٦ ـ أسلوب الرواية : د . حميد الحمدانى

٧ ـ المنهـج السيمبولوجى

يعد المنهج السيميولوجى من مناهج ما بعد البنيوية ، وان كنا ـ تاريخيا سنرى أنها بدأت مع البنيوية تقريبا ، والقضية الأولى التى تواجهنا فيما يتصل بالسيميولوجيا هى قضية المصطلح ، وذلك لتعدد المصادر الثقافية فى اطلاق الكلمات الدالة ابتداء من الاسم العلمى . سنجد أن المتحدثين باللغة الفرنسية يتبعون تقاليد مدرسة « جنيف » التى تزعمها « دى سوسير » ويطلقون على هذا اللون « السيميولوجيا » ، وسنجد أن المتحدثين « بالانجلوسكسونية » يتبعون تقاليد موازية تعود الى « شارل بيرس » الأمريكى المنطقى الشهير ويؤثرون مصطلح « السيميوتيك » ، أما النقاد والباحثون العرب فهم يتوزعون على ثلاثة اتجاهات ، بعضهم يؤثر مصطلح « سيميولوجيا » وله مبرراته فى ذلك لمحاولة القرب من مصادر الفكر النقدى الحديث لصناعة مصطلحاتها طبقا للتقاليد العربية القديمة لابتلاع الاشارات اللغوية وتمثلها وتوظيفها بما يسمح بالتواصل العلمى مع بيئاتها العلمية .

ومنهم من يعتمد على المصادر الانجلوسكسونية فيفضل كلمة السيميوطيقا ، وخاصة أنها تمضى على نفس النسق التى كانت تمضى عليه عمليات التعريب كما انتقلت كلمات البيوطيقا وغيرها بهذا الشكل اللغوى .

أما الاتجاه الثالث فهو يبحث فى التراث العربى ذاته على الكلمات المناظرة والتى يمكن أن تؤدى بشكل تقريبى الدلالة اللغوية

المطلوبة فى العلم الحديث ويقع على السيمياء ويشتق منها السيميائية ، مع ان السيمياء كانت تقترن فى الأدب العربى القديم بالكهانة والسحر والسيمياء بالمفهوم القرسطى واقتفاء الأثر وغير ذلك من الايماءات التى تبعده عن الاطار المعرفى الحديث ومع ذلك سنلاحظ أن مجموعة النقاد المغاربة يوشك أن يكون رأيهم قد استقر على هذا المصطلح « سيمياء » ومنذ حاولت فى السبعينيات تعتيم المنهج البنيوى فقد مثرت مصطلح السيميولوجيا لمحاولة استزراعه فى الثقافة العربية الحديثة بعدا عن مظنة اشتباهه بالمجالات العربية القديمة من ناحية وتوثيقا للعلاقة المعرفية مع الفكر النقدى الحديث وتيسيرا على المتلقين من ناحية ثانية .

وأيا ما كان الأمر فان تسمية المصطلح مجرد منطلق ، والمهم ان نبحث عن « ما هى السيميولوجيا » ؟ ، سنجد أن اثنين من الباحثين عاشا ابان النصف الثانى من القرن التاسع عشر وماتا فى مطلع القرن العشرين وهما « دى سوسير » و « تشارل بيرس » بشرا كل بطريقته بالسيميولوجيا . حيث درس سوسير العلامة اللغوية ووضع خواصها الأساسية ورأى أنها تندرج فى منظومة أكبر هى العلامات بصفة عامة فاذا كانت الكلمة علامة على الفكر أو الشىء ، فانها تقترب فى ذلك من علامات أخرى سمعية وبصرية تدل على شىء آخر غير ذاتها ، وأن المستقبل يعد نشأة علم كبير لنظم العلامات المختلفة ، يعد علم اللغة جزءا منه ويخضع لقوانينه ، وكانت اشارات سوسير الى المحاور الاستبدالية والتركيبية والعلاقة الاعتباطية الدال والمدلول هى العلامات فى المجتمع بأسره .

فى تلك الآونة ذاتها كان المنطقى « بيرس » يؤسس السيميولوجيا بتحليله لأنواع العلامات المختلفة وتمييزه بين مستوياتها المتعددة حيث يحدد الفروق بين الاشارات وهى المتجاورة فى المكان مثل « السهم » الذى يبصره مشيرا الى مكان معين ومثل

حركة الاصبع عندما تشير الى شيء أمامها باعتبار تلك الاشارات مجالا لأنواع خاصة من العلامة تقوم بين الدال والمدلول فيها علاقة التجاور المكانى ، وهى ذات طابع بصرى فى مجملها ثم يميز بعد ذلك نوعا آخر من العلامة وهو « الأيقونة » .

و « الأيقونة » تتمثل فى الصورة الدالة على متصور مثل صورة العذراء فى الطقوس المسيحية أو صورة السيارة فى اشارات المرور أو غير ذلك مما تحدده طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول فيه على أساس التشابه . والأيقونة تشبه ما تشير اليه والعلاقة بينهما حينئذ علاقة تخييلية فلن تستطيع فهم العلامة الايقونية ما لم تكن وعيت من قبل نظيرها المشابه لها .

أما النوع الثالث فهو « الرمز » ، ونموذجه الأول هو الكلمة اللغوية ، والرمز يتميز بأن علاقته تجعلنا نصل بين مدلول الكلمة ودليلها الخارجى .

فالعلاقة فى الرمز بين طرفى العلامة علاقة اعتباطية تتم بالصدفة وليست علاقة سببية ، وان كان لها أن تكتسب بعد ذلك بأثر رجعى طبقا لكل ثقافة طابعا سببيا ملتحما ، لكنها فى البداية لم تكن بهذا القدر من الارتباط العقلى . ما يميز العلامة فى كل أشكالها عند « ايكو » — وهو ناقد أوربى معاصر — هو قابليتها للكذب ، فما يقبل الكذب علامة وما لا يقبل الكذب فهو ليس بعلامة . وبالطبع فان قابلية الكذب تعنى قابلية الصدق ، لأنه قرينه وبديله ، أى أن العلامة هى كل ما يشير الى غيره سواء كانت حقيقية طبيعية أو مصنعة من الاشارات الطبيعية كالدخان عندما يشى بالنار او يدل على النار ، والسحاب عندما يعد بالأمطار ، لكن العلامات الثقافية هى موضع الدرس السيميولوجى فى نظمها المختلفة التى تتناولها البحوث السيميولوجية ، وذلك مثل توظيف الاشارات اللونية والخطوط المختلفة ، سيميولوجيا فى علامات

المرور حيث يلعب اللون ــ احمر ــ اصفر ــ اخضر ــ والشكل من الرسوم والخطوط والأيقونات وحركة التبادل بين الأشكال وتقاطعها مع الألوان ، يلعب كل ذلك دورا هاما فى منظومة علامات المرور ، كذلك درسوا علامات المآكل فى قوائم الطعام وعلامات الملبس فى المناسبات الاجتماعية من أفراح واحزان ، من ملابس ملائمة للصباح واخرى للمساء ، من قطع والوان يؤثرها الرجال والنساء ودلالات كل ذلك بتشكيلاتها المختلفة .

ولعل السيميولوجيا أن تكون من أكثر مناهج الفكر النقدى الحديث قابلية لأن تنتشر فى دوائر الأدب والفن والثقافة فى اطارها الكلى الشامل اذ أننا سرعان ما سندرك أن هذه العلامات تختلف فى دلالاتها من ثقافة الى أخرى واذا كان سوسير قد رأى أن علم اللغة جزء من منظومة كلية هى السيميولوجيا ، فان احد تلاميذه غير المباشرون وهو « بارت » قد قلب هذه العلاقة عندما رأى أن ادق وأعقد وأكمل نظام سيميولوجى ابتدعه الانسان انما هو اللغة وان كل النظم الأخرى تكاد لا تستغنى عن اللغة وتعتمد فى دلالاتها عليها ، فنظام المرور المعتمد على الحظر والاباحة لابد له أن يترجم أشكاله الى كلمات فلا نكاد نفهم تلك الدائرة الحمراء باطارها الأسود عندما نراها منتصبة على رأس الطريق دون أن ترد الى أذهاننا كلمة ممنوع وهكذا فان دخول اللون والحركة كان فى اللغة الدلالية يقترن بالتوظيف اللغوى سواء كان ذلك صراحة أو ضمنيا ، فاللغة هى النموذج السيميولوجى الأكمل ويكاد بارت ينتهى الى اعتبار السيميولوجيا فرعا من فروع الدراسات اللغوية ، وما يعنينا هنا هو التركيز على علاقة السيميولوجيا بالنقد وهو المجال الذى نمعن فيه ، ونجد أن لغويا آخر من الجيل الثانى هو الذى وضع هذه العلاقة بترسيمته الشهيرة عن عمليات التواصل الثقافى والاجتماعى ، وهو « جاكوبسون » وقدم ترسيمة التواصل فى كل النظم اللغوية والأدبية التى سوف يعتمد عليها

النقد فى تحليل العلامات ودراسة العلاقات الماثلة بينهما وتعتمد هذه على التمييز بين المرسل والمرسل اليه وقناة الاتصال كخط مقطع بينها ، لكن المهم هو بقية اطراف هذه الدائرة حيث نجد فوق قناة الاتصال ، الطرف المتعلق بالسياق ، وحيث نجد تحته قناة الاتصال والشفرات التى يتعين على الأطراف الاحتكام اليها لفهم مضمون الرسالة .

سياق
رسالة
مخاطب .... اتصال .... مخاطب
شفرة

عندنا اذن مرسل ومتلق وسياق وشفرات ثم قناة اتصال بين هذه الأطراف وعندئذ نجد من المفيد أن نتوقف عند بعض الاصطلاحات السيميولوجية الهامة لكى نحاول تعريفها بايجاز لنتتبع الأفكار المتعلقة بها ومن اهم هذه المصطلحات :

١ ــ مصطلح « العلامة » :

والعلامة عند « دى سوسير » تتكون من « دال » هو صورة صوتية ، ومدلول هو المفهوم أما عند « بيرس » فان العلامة هى شىء ما يشير الى شىء آخر سواه عند شخص ما فى ناحية او صفة معينة والعلاقة بينهما هى علاقة الاحالة أو المرجعية وفى نظرية (بيرس) السيميولوجية لكل علامة موضوع تشير اليه غير أنه لا يشترط ان يكون لهذا الموضوع وجود طبيعى .

٢ ــ مصطلح « التبادل » :

اخذ البيميائيون عن سوسير فكرة أن أية اشارة قبل ظهورها فى اى منطوق فعلى توجد فى شفرتها كجزء من قائمة تبادلية ، اى من نظام من العلاقات التى تربطها باشارات أخرى

من خلال التشابه والاختلاف ففي اللغة ترتبط الكلمة تبادليا مع المترادفات والمتضادات والكلمات الأخرى من الجذر نفســــه ، والكلمات التي تشبهها صوتيا وغير ذلك . وتقدم هذه البنية التبادلية الميدان الممكن للاستبدالات التي تنتج عنها الاستعارات والتوريات والكنايات والمجازات الأخرى . وتؤدي فكرة التبادل اذا ما دفعت ابعد قليلا ، الى عملية توليد سيميائية غير محددة ·

٣ ـ مصطلح « التركيب » :

وهو ذلك الجزء من السيمياء (عند تشارلز موريس) الذي يهتم بالقوانين التي تغطي القول والتأويل ، وبهذا المعنى يعني شيئا شبيها جدا بالنحو ، ويشير الى علاقة الكلمات بعضــــها ببعض في داخل فعل كلامي او قول معين .

٤ ـ مصطلح « الشفرة » : Code

يرى الســــيميائيون أن الفهم بأجمعه يعتمد على الشــفرات أو السنن . فحينما نســتخلص معنى من حدث ما ، فذلك لأننا نمتلك نظاما فكريا ، أو الشفرة ، تمكننا من القيام بذلك ، فالبرق كان يفهم ذات يوم على انه علامة يصدرها كائن متسلط يعيش في الجبال او في الســماء ، اما الآن فنفهمه على انه ظاهرة كهربائية . لقد حلت شفرة علمية محل شفرة اسطورية ، واللغات الانسانية هي أكثر الوسائل المعروفة تطويرا للتشفير Coding ولكن توجد شفرات تحت لغوية (مثل تعابير الوجه) وفوق لغوية (مثل التقاليد الادبية) . ويتضمن تأويل الأقوال الانسانية المعقدة استعمالا مناسبا لعدد من الشفرات في وقت واحد .

نستطيع ان نخلص من ذلك الى ان نظم الادب بأجناســــه المختلفة تعتمد على توظيف الاشــارات اللغوية المكتوب بها هذا

الأدب وتخليق شفرات أخرى مركبة فوقها لتحديد طرائق الدلالة الأدبية ، فالشعر مثلا يوظف النظم الايقاعية وانماط التصوير العينى فى التخييل الشعرى كشفرات خاصة به ، والمسرح يوظف شفرات ايحائية أو لغوية مرتبطة بحركات الفعل الانسانى قولا وحركة والسرد يوظف تقنياته المرتبطة بالزمان والمكان والفواعل — (أى الأصوات الفاعلة فى النص) — لخلق دلالته ، المهم فى كل هذه النظم الأدبية أن العلامة لا يمكن أن تعمل بمفردها وانما بأدراجها فى سياق متعددة المستويات فموقعها هو الذى يحدد وظيفتها وذلك مثل النقاط التى تتشكل منها « مينا » الساعة فعندما يشير « العقرب » القصير الى النقطة التى تقع فى أعلى الساعة وفى الوضع الأوسط بالضبط بينما يشير العقرب الطويل الى النقطة التي تقع الى يسارها وقبلها بثلاث نقاط فانني أستطيع أن أقرأ الساعة على أنها ١١,٤٥ فلا يحول تشابه النقط المختلفة للعلامات المختلفة دون أن يحدد الموقع مفهوم كل منها ، فليس من الضرورى أن تكون كل العلامات متخالفة .

أمر آخر تندرج فيه البحوث السيميولوجية عندما تمتد الى نطاق الأدب والفنون البصرية الأخرى مثل السينما وذلك لأنها تعتمد فى المقام الأول — على تركيب منظومات كبرى معقدة من علامات سمعية ، بعضها لغوى وآخر موسيقى ، وعلامات بصرية بعضها متصل بأوضاع وأشكال الممثلين وألوان الأشياء الطبيعية والصناعية وبعضها الثالث حركى يرتبط بتبادل المواقع وتطور الأحداث . فالمنظومة المتجانسة من هذه العناصر المشتتة لا يمكن أن يفهم طريقة انتاجها لدلالتها الفنية الا عبر توظيف مفاهيم سيميولوجية فى تحليل أنماط العلامات وأوضاعها وتركبها وكيفية انتاجها للمعنى الكلى الناتج من مجموعها وليس من أجزائها . السيميولوجيا — اذن — كمنهج نقدى تطوير للمفاهيم اللغوية والتقنية والأدبية لتجعلها قادرة على احتضان التوليفات

الابداعية الجديدة التى تدخل فيها الأشياء فى نسـيج مع الكلمات والشـخوص لتحقيق عمل ابداعى فنى ، كذلك سنجد أن منهج السيميولوجيا هو الذى يستطيع ـ دون ان يقع فى مزالق مناهج ما قبل البنيوية ـ أن يربط بين الاشارات الدالة فى النظم الأدبية والفنية الجديدة وبين مرجعيتها فى الاطار الثقافى العام ، ففى مقدوره أن يقوم بموقعة النص داخل سـياقه فى انتاج المؤلف والجنس الأدبى الذى ينتمى اليه والتقاليد الثقافية التى يندرج فى اطارها الكلى دون أن يفلت منه الاهتمام والامسـاك بالحلقات المفصلية الرابطة بين هذه المستويات ، كذلك سنرى أن البحث السيميولوجى يسمح باتساع منطقة الفهم فى ادراك النظم لتشمل قدرا من التأويل المنضبط وذلك بالتمييز بين أنواع الشـفرات المختلفة ، فعندما تكون الشفرة عامة فان اعادة فكها واستخلاص دلالتها لا يصبح أمرا مرتبطا بالمزاج الشخصى للقارىء وانما ترتبط بأرضية مشتركة مع غيره من القراء المتلقين لهذه الشفرة العارفين بها وعندما يتعلق الأمر بتوليد شفرة جديدة فان آلية هذا التوليد تتوقف فى نجاحها على امكانات التواصل وعلى دخول أكبر عدد من المتلقين فى لعبتها الجديدة ٠

هناك بعض المصطلحات الأخرى التى تولدت فى السيميولوجيا وأسـفرت عن فعالية جديدة فى التحليل النصى للأعمال الأدبية وذلك مثل مصطلح التناص اذ أنه فى ضوء مفهـوم الشـفرة لا يتمثل فى مجرد ادخال كلمات فى كلمات أخر ى، أى تداخل النصوص وانما يتجاوز ذلك لكى يصبح تعديل شـفرة النص الجديد باقتلاع وتحوير شـفرة النص المأخوذ ، والتداخل بين الشفرات وما ينجم عنه من توليد للدلالات الجـديدة هو الذى تسفر عنه عمليات التناص بمنظور سيميولوجى ، كما أن مصطلح الخطاب وشبكة العلامات الماثلة فيه ومرجعياتها المختلفة فى اطار جنسـها الأدبى وتقاليدها المرعية تعد بدورها نتيجة من نتائج

البحوث السيميولوجية ، وتوظيفها اعتمادا على مفاهيم التداولية فى الاجراءات التحليلية النقدية الجديدة ، يعد ـ أيضا ـ نتيجة اخرى من نتائج البحوث السيميولوجية .

وهناك أجناس ادبية قدمت لها السيميولوجيا أوفق المناهج الملائمة لطبيعتها وهى التى تمتزج فيها نظم العلامات ، فان الفن الذى يعد بمثابة الأم لها هو المسرح الذى كان من أكثر المستفيدين تطبيقيا من المفاهيم والاجراءات السيميولوجية فى التحليل ونستطيع نتيجة لذلك ان نعتبر دراسة شفرات النصوص وتحليل مستوياتها والعلاقات الناجمة عن نظمها من أنجح وسائل البحث النقدى المعاصر .

المراجـــع :

١ ـ انظمة العلامات ـ اعداد سيزا قاسم ، نصر حامد ابو زيد

٢ ـ الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ـ باسكال ـ مترجم

٣ ـ محاضرات السيميولوجيا ـ للشاعر والباحث محمد السرغينى

٤ ـ السيمياء والتأويل ـ ترجمة سعيد الغانمى

٥ ـ شفرات النص ـ الدكتور صلاح فضل

٦ ـ عناصر السيميولوجيا ـ بارت ـ مترجم

٨ ـ التفكيكيــــة

لأن عملية التفكيك ترتبط اساسا بقراءة النصــوص وتأمل كيفية انتاجها للمعانى وما تحمله بعد ذلك من تناقض فهى تعتمد على حتمية النص وتفكيكه ، ومن ثم فان مقــاربتنا لها لا يمكن ان تكون عن طريق قراءة نص النقد فحسب وانما باستعراض بعض المشاهد الأساسية فى ادبيات التفكيك وتأملها والتعليق عليها .

سنلاحظ ـ أولا ـ من الوجهة المعرفية ان التفكيك انبثق من داخل البنيوية نفسها كنقد لها ، وانصب على مشـــكلات المعنى وتناقضاته ليزعزع فكرة البنية الثابتة ، وليضعها ـ وهذا هو اثره المباشـــر فى العلم الانسانى خاصة وفى الفكر والثقافة والأدب ـ بين قوسين ، أى ليبرهن على طبيعة التناقض المعرفى بين النص والاساءات الضرورية التى تحدث فى القراءة . واذا كان « رولات بارت » فى الستينيات هو الذى بدأ حركة التفكيك ـ ولم تكتمل معالم البنيوية حينئذ ـ بطريقته الحادة اللاذعة فى اثارة الأسئلة ومقارنة التصورات من جوانب كثيرة للكشـــف عن تعدد المعانى واختلافها ، فان « جاك دريدا » هو الذى أسس التفكيكية كمقارنة للنصوص ونقد لها ، واذا اردنا أن نأخذ نموذجا أول لهذا التفكيك فحسبنا أن نقرأ عند دريدا هذا المشهد فى كتابه الأساسى « الكتابة والاختلاف » يقول : « لما كنا مانزال نعيش فى عصـــر الخصوبة البنيوية فمن السابق للأوان أن نشرع بجلب حلمنا ، يجب أن نفكر إزاءه بما يمكن أن يعنيه فالنقد الادبى بنيوى فى كل عصر

بفعل جوهر ويفعل مصير لم يكن ليعرف ذلك وأصبح يدركه الآن ، وهو يفكر اليوم فى نفسه ، فى مفهومه ونظامه وطريقته ، بات يعرف أنه مقصور عن القوة التى ينتقل منها أحيانا عندما يرينا بعمق ومهابه ان الانفصال هو شرط العمل نفسه وليس شرط الخطاب حول العمل فحسب .. » ثم يستطرد قائلا : « .. ولكن البنية لا تتضمن الشكل والعلامة والتشكل فحسب ، هناك أيضا التضامن بين العناصر والكلية التى هى مشخصة دائما ، ان المنظور فى النقد الأدبى هو بحسب تعبيرات دريدا تساؤلى وكلياتى ، وأن قوة ضعفنا انما تكمن فى كون العجز يفصل ويحرر من الالتزام .

البنية هى الوجهة الشكلية للمضمون والشكل ، سيقال ان هذا التحييد من خلال الشكل هو فعل المؤلف نفسه قبل أن يكون صنيع النقد وبمقدار معين ولكن هذا المقدار هو ما يهمنا بأية حال .

اعتمد دريدا على تفجير البعد الفلسفى الطاغى فى تناوله لأنواع الخطاب مما يجعل النقد لديه مرتبطا بالدرجة الأولى بمفهومه العام قبل أن يكون مرتبطا بالنقد الأدبى على وجه الخصوص .

فقراءات دريدا للنصوص المختلفة ونصوصه التى وضعها تشكل كلها كما يقول « جون ستيرك » استكشافا لمركزية الكلمة الغربية وميتافيزيقيا الحضور التى يمكن القول ان هذه النصوص تؤكدها وتزعزعها فى آن واحد . هى الميتافيزيقيا الوحيدة التى نعرفها وهى تكمن خلف تفكيرنا كله ويمكن القول ان الميتافيزيقيا تؤدى الى مفارقات تتحدى تناسقها وتماسكها الفكرى ولذا فانها تتحدد اذا كان تحديد الوجود بوصفه حضورا وقد كتب دريدا ان الاطار التاريخى للميتافيزيقيا هو تحديد الوجود بوصفه حضورا ومن الممكن أن نتبين أن كل الكلمات المتصلة بالأساسيات والمبادىء أو المركز قد ظلت تسمى باستمرار ثابت حضور ثم يستطرد « ستيرك » قائلا ربما كان من المفيد ان نعطى امثلة

لايضاح ما تتضمنه فكرة ميتافيزيقيا الحضور ففى الكوجيتو الديكارتى « أنا افكر اذن أنا موجود » تعتبر الأنا خارج مجال الشك لأنها حاضرة فى نفسها بفعل التفكير لذلك فان مقولة « أنا موجود » صحيحة بالضرورة كلما لفظتها أو تصورتها فى عقلى .. أو خذ مثالا ثانيا هو فكرتنا الشائعة أن اللحظة الراهنة هى ما هو موجود ، المستقبل سوف يوجد والماضى وجد ، ولكن حقيقة كل منهما تعتمد على حضور الحاضر ، المستقبل حضور متوقع والماضى حضور سابق ، والمثال الثالث فكرة المعنى عندما يخاطب بعضنا بعضا باعتباره أمرا حاضرا من وعى المتكلم يعبر عنه بعد ذلك بواسطة الرموز والاشارات ، فالمعنى — اذن — هو الماثل فى ذهن المتكلم فى اللحظة الحاسمة والأفكار التى تدخل فى تشكيل علم من العلوم تستمد كلها من نظام الحضور من حيث أنها تجعل حركة الاختلاف فى نقطة ما متعلقة بشىء مستقل متطابق مع ذاته فالموضوعية على سبيل المثال حضور قابل للتكرار بامكانية التبدى المتكرر للأشياء أو مواقف متطابقة مع ذاتها وتعد مركزية الكلمة لا يقوم الا على تلك المركزية ذاتها التى يسعى لتحطيمها لأنه يتضمن المحاجة والبرهان ويلجأ الى الأدلة أو الى افكار عن التجربة أى أنه يظل داخل النظام ، كاشفا عن تناقضاته التى تمنعه أن يكون نظاما تاما للكتابة ، ولذا فانه من المستحيل عند دريدا التوصل الى علم جديد للدلالة أو للمعنى لا يقع ضمن دائرة مركزية اللغة .

هذا يعنى أن التفكيكية تأخذ على عاتقها قراءة مزدوجة فهى تصف الطرق التى تضع بواسطتها المقولات التى تقوم عليها افكار النص المحلل ، تضعها موضع تساؤل وتستخدم نظام الأفكار التى يسعى النص فى نطاقها بالاختلافات وبقية المركبات لتضع أتساق ذلك النظام موضع التساؤل ، ولكن استناد كل نصوص دريدا نفسه والنصوص التى قراها على هذه المزاوجة بين المسلمات الميتافيزيقية والموتيفات النقدية يؤدى الى نشوء مشكلة لم يكن

هناك سبيل الى حلها حتى الآن ، وفى وصف الاختلاف بين ما يدعوه دريدا بالقسمة النصية أو بين تزاوج الموتيفات فى كتاباته وتزاوجها فى كتابات غيره من أصحاب النظريات المعاصرين الذين ينتقدهم وستتضح اهمية هذا السؤال اذا نظرنا اليه من زاوية أخـــــرى ..

فكثيرا ما نفســـر القراءات على انها هجوم على الكتاب لأنها تكشف عما عندهم من تناقضات مع انفسهم أو وجود عوامل تفكيك ذاتية لأننا اعتدنا على اعتبار ان التناقض مع الذات يفسر القيمة الفكرية لجهودهم ولكن اذا كان هذا التناقض مع الذات أمرا لا محيد عنه فيما يقول دريدا أو لا محيد عنه فى أى نص يطرح مشكلات كبرى على الأقل ، فما الموقف الذى يتعين اتخاذه اتجاه هذه النصوص ...... ؟

من الممكن للمرء باستمرار أن يستغل الامكانية الاستراتيجية أو البلاغية التى تمكنه من التشديد على غفلة الكاتب عما يقوله نصه ، ولكن مادامت البنى التى يكشفها المرء هى فى النص الذى كتبه الكاتب فان مســـألة وعى الكاتب بها تصبح أمرا غير ذى بال .

من هنا نرى أن فكرة الاختلاف أساسية فى التصور التفكيكى وهى تهدم تراكيب الكتابة مع غيرها من المستويات ، والتفكيكية بهذا المفهوم نشاط قراءة يبقى مرتبطا بقوة النصوص واستجوابها ولا يمكن أن يوجد مستقلا كنظام مفاهيم قائمة بذاتها .

اوجد دريدا على ما يقول « نورث » طريقه شكية نموذجية فيما يتعلق بتحديد منهجية فعـــالية التفكيك قد تم تجهيزها بتعبير مثل الكتابة يعتمد على مقاومتها لأى نوع من المعانى المستقرة أو النهائية واطلاق سمة مفهوم عليه قد يؤدى الى السقوط فى فخ

تخيل وجود نظام أفكار هرمى تحتل فيه الكتابة مكانا متميزا كما فعلت البنيوية ، لهذا السبب لجأ دريدا الى حصن مستقل من الاصطلاحات لم يكن من الممكن اختزالها الى أى معنى ذاتى أو مفرد وربما يكون فعـــــل «Diference» الفرنسى أكثر هذه الاصطلاحات تعاليا حيث يقاوم مثل ذلك الاختزال .

فاللغة تعتمد على الاختلاف كما بين سـوسير لكن الاختلاف ينتظم فى بناء المواجهة المتميزة حيث يتشـــكل تنظيمها الأساسى بالاختلاف ، لا يوصف هذه الفكرة فقط ولكنه يعرض من خلال معنى غير مستقر باستمرار . من هنا فان التفكيك يعتبر نشـاطا يتشكل من خلال النصوص ، عليها فى النهاية أن تؤكد مشاركتها الجزئية فيما سبق أن فقدته ، فتصبح القراءات الصارمة ، والتى جاءت فيما بعد تصبح بذاتها معرضة لتفكيك اكبر للمفاهيم الفعالة التى تحملها .

هناك فكرة اخرى جوهرية فى التفكيك الى جانب الكتابة وهى فكرة الانتشـــــار أو التشـــــتت قد ركز عليها دريدا فى تقويضـه للفكر الافلاطونى خصوصا فيما يتصل بمفهوم الكتابة عند أفلاطون ونظرية المحاكاة ، يأتى هذا المفهوم لغويا من الانتشار السلالى أو كان يبذر المرء بذورا أو ينثرها أو يشتتها كما أن للفظة علاقة بالتناسل . أما المصطلح فهو يعنى تناثر المعنى وانتشـــــاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها ، هذا التكاثر ليس بوســـــع المرء امساكه وانما يوحى بنوع من اللعب الحر ، فهو حـــــركة مستمرة تبعث المتعة وتثير عدم الاستقرار والثبات ، ويأخذ هذا المصطلح بعدا خاصا عند دريدا الذى يركز على فيضان المعنى وتنسخه وفى كتابه الذى يحمل عنوان « الانتشار » يقدم مقدمة وثلاث مقالات طويلة يعالج فى المقدمة قضية التصـدير والتقديم ليجدها انتشرت سلاليا فى المقدمات والتصديرات ويطرح المقال

الأول « صيدلية أفلاطون » مشكلة الدواء وأنتشار معناه المزدوج الى الكمات التى تنتسب الى الأصل نفسه أو التى تجاوره مثل الترياق — كريات الحب ، العلاج ، السـم ، طرائق الطبخ ومكوناته فينتشر المعنى بينها مما يجعل تحديده غاية فى الصعوبة اذ يحدث علاقة نسب بين هذه المفردات، ثم يربط كيفية معالجتها عند أفلاطون بالكيفية التى عالج فيها الكتابة . ويعالج فى المقال الثانى قضية المحاكاة والنقد وانفصامه أو اتصاله بالفلسفة ، وفى الثالث يتركز حديثه على قضية المؤلف وكيف ينتشـر اسمه فى نصه وهكذا لا يعود اسم المؤلف العلم الا، من خلال مقولة الآخر ليصبح نتيجة نصـوصية وليس أصلا فاعلا للنص ، بهذا يحاول دريدا أن يمارس فى هذا الكتاب عملية الانتشار ذاتها دون أن يكتفى بوصفها . من المعروف أن أفكار دريدا لقيت قبولا شديدا وتنمية فكرية ونقدية وبلاغية لدى كوكبة من النقاد الأمريكيين فى مقـدمتهم « بول ديمان » و « هارولد بلوم «Harold Bloom

كتب دى مان كتابين على جانب كبير من الأهمية همـا « العمى والبصيرة » فى أوائل السـبعينيات وكتاب « امثولات القراءة » فى أواخر السبعينيات وهما يدينان دينا واضحا لدريدا ولكنه يطور فيهما مصطلحه الخاص ويدور العمى والبصيرة حول مفارقة مؤداها أن النقاد لا يصلون الى البصيرة النقدية الا خلال نوع من العمى النقدى فهم يتبنون منهجا أو نظرية تتضارب تماما مع الاستبصارات التى تؤدى اليهما ، ان جميع هؤلاء النقـاد (لوكاتش ، بلانشو ، بوليه) يبدون مدفوعين بصورة غريبة الى تحقيق المثال فان النقاد الجدد فى أمريكا اقاموا ممارساتهم النقدية على أساس من فكرة يولردج Coleidge عن الشكل العضوى Organic form وهى الفكرة القائلة أن للقصيدة وحدة شكلية تماثل وحدة الشكل الطبيعى ، ولكن بدل أن يكتشف هؤلاء النقاد

شكل (١٦)

فى الشعر وحدة العالم الطبيعى وتلاحمه ، فانهم اكتشفوا معانى متعددة الأوجه ، وفى نهاية المطاف تحول هذا النقد الذى يبحث عن المعنى الى الالتباس والتعدد فى المعنى ، وهكذا تبدو اللغة الشعرية الملتبسة مناقضة لفكرتهم الأصلية الكلية المماثلة لوحدة الموضـــوع .

ويؤمن دى مان أن هذه البصيرة المقترنة بالعمى ييسـرها انزلاق لا شعورى من نوع من أنواع الوحدة الى الآخر فالوحدة التى غالبا ما يكشفها النقاد الجدد ليست قائمة فى النص وانما فى فعل التفسير وتؤدى رغبتهم فى الفهم الشامل الى ظهور الدائرة الهرمينوطيقية «Hermeneutic Cirele» للتفسير، فكل عنصر من عناصر النص يفهم من خلال الكل والكل يفهم بوصفه وحـــدة شاملة تتكون من جميع العناصر ، هذه الحركة التفسـيرية جزء من عملية معقدة تنتج « الشكل » الادبى ، ولكن الخلط بين دائرة التفســير هذه ووحدة النص يساعد هؤلاء النقاد على الاحتفاظ بنوع من العمى يؤدى الى استبصار بالمعنى المنقســم والمتعدد للشعر) اى بان العناصر لا تشكل وحدة) كأنه لابد للنقد من أن يكون جاهلا بالبصيرة التى ينتجها « النظرية الأدبية المعاصرة — رمان سلدن ص ١٥٥ » ويمكننا أن نعثر على نموذج لهذه المفارقة فى قول دى مان فى نهاية كتابه « العمى والبصيرة » حيث يكتب واحد من ابرز الغنائيين المحدثين وهو بول سيلان قصـيدة عن أهم اسلافه فانه لا يكتب قصيدة عن الضوء بل عن العمى وليس العمى هنا نتيجة غياب الضوء الطبيعى بل نتيجة استواء الأضداد فى المطلق وفى اللغة ، فهو عمى مرغوب فيه ذاتيا أكثر مما هو طبيعى . ليس هو عمى العراف بل عمى أوديب فى كولونا الذى كان يعرف أن ليس بمستطاعه ان يحل لغز اللغة .

وتكمن احدى الطرق التى يواجه بها الشاعر الغنائى هذا

اللغز فى استواء الأضداد اللغوى ، أى ما هو تمثيلى وما هو غير تمثيلى فى الوقت نفسه .

فكل شعر تمثيلى هو أيضا أمثولى دائما سواء أكان واعيا أم غير واع ذلك نصف قوة الأمثولة فى اللغة وتعمى على المعنى الحرفى المحدد للتمثيل المنفتح على الخارج . من ناحية أخرى نجد أن هارولد بلوم قد استخدم المجازات فى النقد الأدبى على نحو يثير الاعجاب ومع انه من اساتذة جامعة « ييل » فان نزعته النصية ، اقل جذرية من دى مان او هارتمان اذ يظل يعالج الأدب بوصفه مجالا خاصا فى البحث ، ولكنه استطاع أن يجمع بجرأة واضحة بين نظرية المجاز وعلم النفس الفرويدى والصوفية القبلانية ، وهو يذهب الى أن الشعراء منذ ميلتون — الذى هو أول شاعر ذاتى بحق — ظلوا يعانون من وعيهم بكونهم متأخرين فى الزمن ويخشون نتيجة لظهورهم المتأخر فى التاريخ ، من أن يكون آباؤهم من الشعراء قد استنفدوا كل الهام متاح فيعانون كرها أوديبيا للأب أو رغبة يائسة فى انكار الأبوة ويؤدى كبت مشاعرهم العدوانية الى استراتيجيات دفاعية متباينة فلا توجد قصيدة تنهض بذاتها ، بل هى تتخلق دائما فى علاقة بغيرها ؛ لذا كان الشاعر المتأخر فى الزمن لابد له من الدخول فى معركة نفسية لخلق مساحة تخيلية يتمكن معها من الكتابة اللاحقة ، وتلك المعركة تتضمن اساءة لقراءة الشعراء القدامى من اجل تفسير جديد . هذا « التواطؤ الشعرى » يخلق المساحة المطلوبة التى يتمكن فيها الشاعر من توصيل الهامه الأصيل ، لأنه لو لم يقم الشاعر بهذا التشويه العدوانى لمعانى أسلافه لخنقت التقاليد كل ابداع .

وكثيرة هذه المبادىء الاخرى المرتبطة بآليات تفكيك النصوص ابداعا ونقدا ولكنها جميعا تلتقى عند فكرة جوهرية هى استحالة

التمييز بالمعنى ورصـــد التناقض فى جذر اية بنية والتشكك فى امكانية فهــم النصــــوص بشــكل قاطع ، اذ تظل عمليات القراءة واساءاتها هى المولدة للدلالات المتحددة .

وقد وجد هذا التيار انصارا له فى الفكر العربى ، يمارسونه فى الفكر الفلسفى والأدبى بغية خلخلة المفاهيم القارة ووضعها موضع التساؤل تنشـــيطا لحركة التحولات فى الفكر الحديث واثارة التساؤلات حول ما يطفح فيه من يقينيات جاهرة ، ومن اهم هؤلاء ، المفكر اللبنانى الدكتور « على حرب » والنـــاقد الســـعودى عبد الله الغذامى والناقد المصرى الذى يؤلف نتاجا خاصة به من التفكيك والتأويل فى دوائر الاتصال والقراءة الدكتور مصطفى ناصف ، وكما أن مشهد التفكيك فى الغرب يجعل القوائم المشتركة ضعيفة ، فان مشهد التفكيك العربى يظل بدوره مفككا .

التفكيكية

المراجـــع :

١ ــ الكتابة والاختلاف ــ دريدا ــ ترجمة كاظم جهاد

٢ ــ التفكيكية ، النظرية والتطبيق ــ ترجمة رعد عبد الجليل جـــواد

٣ ــ البنيوية وما بعدها ــ سلسلة عالم المعرفة

٤ ــ النظرية الادبية المعاصرة ــ ترجمة د . جابر عصفور

٥ ــ العمى والبصيرة ــ دى مان ــ ترجمة سعيد الغانمى ــ ابو ظبى

٦ ــ دليل الناقد الأدبى ــ تأليف ميجال الدويدى وســـعد البازعى

٩ ـ نظريات التلقى والقراءة والتاويل

التلقى والقراءة والتاويل

ان الجمع بين هذه العناصر الثلاثة يمثل اشكالية اولى لانه على وضوح العلاقات القائمة فيما بينها باعتبارها تمثل منظومة متجانسة تقع فى دائرة الاعتداد بطرفى العملية التواصلية الاخيرين النص ــ القارىء ، وتحليل جماليات التفاعل بينهما بتفســــير عمليات القراءة وآليات التلقى وامكانات التأويل برغم ذلك فان منشأ هذه التوجهات لم يكن متساوقا من الناحية التاريخية ، وانما برزت فى اشكاليات التأويل أولا وتبلور فى عمليات الاعتداد بأنواع معينة من القراءة كما يطلق عليه « القراء النموذجيون » قبل ان يتم القاء الضوء بصفة اساسية على جماليات التلقى أو طبيعة الاســتقبال الأدبى وعلاقته بانشاء الدلالة النصية ، كما ان هناك اشــكالية أخرى تتمثل فى اعتبار هذا التيار مما بعد البنيوية ، لأن الواقع أنه نشأ موازيا لها وليس منبثقا عنها ، وتوخى فى الدرجة الأولى تغطية الجوانب التى أحملتها البنيوية باعتمادها على « المحــايدة النصــية » وتجاهلها المتعمد للســــياقات التاريخية والاجتماعية الخارجة عن حدود النص ، جاء هذا التيار ليســتكمل ما احملته البنيوية وليضع العملية الأدبية فى دائرة التواصل الانسانى بالنظر الى طبيعتها وينقل مركز الثقل من استراتيجية التحليل من جانب المؤلف ــ النص الى جانب النص ــ القارىء .

وربما كان بوسعنا أن نعتبر مقال الناقد الألمانى الشــهير

« ياوس » فى نهاية الستينيات المعنون بـ « التغير فى نموذج الثقافة الأدبية » المنطلق الحقيقى لهذا التوجه برمته اذ انه ألم بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الادبية والنقدية ، وانتهى الى أن هناك بدايات لثورة فعلية فى الدراسات الادبية المعاصرة اعتمادا على فكرتى النموذج والثورة العلمية اللتين استمدهما من كتابات « توماس كون » فى بنية الثورات العلمية بوصفها انجازا شبيها باجراءات العلوم الطبيعية فهو يؤكد على أن دراسة الأدب ليست عملية تنطوى على تراكم تدريجى للحقائق والشواهد التى يقررها كل جيل من الأجيال المتعاقبة للمعرفة وحقيقة الأدب ان التطور تشخصه قفزات نوعية ومراحل من القطيعة ومنطلقات جديدة ، ان النموذج الذى وجهه البحث الأدبى ذات يوم ما يلبث أن ينبذ عندما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التى توسمتها فيه الدراسات الأدبية ويحل نموذج جديد أكثر ملاءمة لهذه المهمة مع استقلاله عن النموذج الأقدم ، محل اسلوب التناول العتيق الى أن يثبت مرة أخرى ، انه غير قادر على الوفاء بوظيفته فى شـرح الأعمال الأدبية السابقة على الوقت الراهن ، ان كل نموذج لا يحدد مجرد الاجراءات المنهجية المقبولة التى يتنـاول نقاد الأدب وفقا لهـا فحسـب ، بل يحدد كذلك المبدأ الأدبى النظرى برمته ، وبعبارة اخرى فان أى نموذج بعينه يخلق تقنيات التفسير والموضـوعات التى يراد تفسيرها على السواء .

من هنا فان « ياوس » يحدد العوامل الضرورية أو المطالب المنهجية للنموذج الجديد فى ثلاث نقاط :

اولا : انعقاد الصلة بين التحليل الشكلى الجمالى والتحليل المتعلق بالتلقى التاريخى شأنها شأن الصـلة بين الفن والتاريخ والواقع الاجتماعى .

ثانيا : الربط بين المناهج البنيوية والمنـاهج التأثيرية وهو

الربط الذى لا يكاد يلتفت الى اجراءات هذه المناهج ونتائجهـــــا خاصـــــة .

ثالثا : اختبار جماليات التاثير حيث لا تكون مقصـــورة على الوصف واستخلاص بلاغة جديدة تستطيع ان تحسن شرح أدب الطبقة العليا بالقدر نفسه الذى تحسن به شرح الأدب الشعبى والظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيرية .

وعندما يتوقف النقاد لرصد العوامل المؤثرة فى تكوين نظرية التلقى ، فان « روبرت هولب » يوجزها فى خمسة مؤثرات هى على التوالى :

١ ــ الشكلانية الروسية .

٢ ــ بنيوية براج

٣ ــ ظواهرية « رومان انجاردن »

٤ ــ هيرمينوطيقا « جادامر »

٥ ــ مسيولوجيا الادب فى نهاية الأمر .

وقد اختار هذه العوامل لما لها من تاثير ملحوظ فى التصورات النظرية على نحو ما تدل عليه الهوامش والمصــــادر لدى زعماء نظرية التلقى ولانها اضافت ما يســـــاعد على تقديم حلول لأزمة البحث الأدبى بعودتها الى تركيز الانتباه على العلاقة بين القارىء والنص وفى معظم الأحوال لأنه كان هناك تأثير مباشر لها على منظرى ما يسمى بمدرسة « كونستانس » ، بل كذلك الى المسهمين المعتادين فى الندوات نصف السنوية التى تعقد هناك منذ منتصف الستينيات ولان هذه المدرسة تبدو كما لو كانت مسئولة عن المبادىء التى اشاعت هذا الاتجاه النقدى فى دوائر مختلفة . وبوسعنا ان نقتصـــر من هذه العوامل على الاشارة التى الصـــقها بنظريات

التأويل وهو ما قدمه « جورج جادامر » فى نظريته الهرمينوطيقية ، اذ ان بقية الروافد مشتركة مع اتجاهات منهجية سبق التعرض لها من قبل . وأهم ما قدمه « جادامر » هو تحليل الطبيعة التاريخية لعمليات الفهم الأدبى واذا كان « هولب » يلاحظ نوعا من المفارقة فى تأثير « جادامر » فى نظرية التلقى فلأنه فى أعظم أعمـــاله « الحقيقة والمنهج » قد حاول التشكيك على وجه التحديد فيما يبدو أن كثيرا من مسهمى نظرية التلقى أشد ما يكونون فى حاجة اليه الا وهو « المنهج » ، لا لدراسة الأدب وتحليله فحسب بل للوصول الى الحقيقة المتعلقة بالنص ، وبعبارة أخرى فان حرف العطف فى « الحقيقة والمنهج » لا ينبغى أن يفهم بمعناه الرابط ، بل بمعناه المفرق ، ومع أن الهدف الأســـاسى الذى يرمى اليه الكتاب فى هذا الصدد هو المنهج التجريبى فى العلوم الطبيعية فان هجوم « جادامر » على المنهج قابل للتأكيد وللتطبيق كذلك على كثير ممن درج فى حملة مفردات نظرية التلقى . ان المنهج عند « جادامر » هو شىء يطبقه شخص ما على موضوع ما من أجل الحصول على نتيجة بعينها ، وفى حالة العلوم الطبيعية ، ثم الربط على نحو مغلوط وفقا لما يراه « جادامر » بين هذه النتيجة والحقيقة ، وقد كان تجديد الهرمينوطنقا وهى علم الفهم والتفسير والتأويل مقصودا به مواجهة هذا الارتباط الضـــال وهو موقف مضاد لميل العلم الحديث لاســـتيعاب الفكر التأويلى وجعله فى خدمة العلم . يطرح « جادامر » الهرمينوطيقا بوصـــفها اتجاها مصححا ينتمى الى نفس النقد من أجل تخطى القيود المحددة لكل محاولة منهجية .

ويؤكد « جادامر » أن الوعى ذى الطابع التاريخى العلمى هو أولا ــ وقبل كل شىء ــ وعى بالموقف التفسيرى ، ولكن يوضح ما يعينه بالموقف التفسيرى يقول أنه يمثل مرتكزا يحدد امكانية الرؤية ثم يتقدم مستعيرا مصطلحا من الظاهراتية يجســد فكرته

الأساسية عن الأفق باعتباره ركنا جوهريا فى مفهوم الموقف وعلى هذا فالأفق يصف تمركزنا فى العالم ولا ينبغى ان نتصوره على مرتكز ثابت أو مغلق بل الاصح شىء ندخل فيه وهو يتحرك معنا ويمكن كذلك تعريفه بالاشارة الى التحيزات التى نحملها فى أى وقت بعينه مادامت هذه التحيزات تمثل افقا لا نستطيع أن نرى أبعد منه ، ومن ثم يوصف حدث الفهم فى واحدة من اشهر استعارات « جادامر » بأنه امتزاج الأفق الخاص بالفرد المتلقى بالأفق التاريخى المستقل لنص ادبى ما على سبيل المثال فكرة ادبية خادعة ، فليس هناك خط فاصل بين الأفق الماضى والأفق الحاضر . يقول « جادامر» عندما نضع دعينا التاريخى نفسه خلال الآفاق التاريخية فان هذا لا يستطيع العبور الى عوالم غريبة لا ترتبط على أى نحو بعالمنا ولكنها مجتمعة تكون الأفق الواحد الكبير الذى نتحرك من داخله والذى يعانق فيما وراء الحاضر الأعماق التاريخية لوعينا الذاتى ، انه أفق واحد فى الحقيقة ذلك الذى يعانق كل شىء احتواه الوعى التاريخى .

ومع ذلك فان هذا الوهم او هذا الاسقاط للأفق التاريخى هو مرحلة ضرورية فى عملية الفهم ، اذ يعقبه مباشرة وعى تاريخى يعيد الترابط بين ما كان قد تبينه داخل النظام لكى يصبح مرة أخرى كيانا متحددا مع ذاته ، ويذهب جادامر الى ان تداخل الافق يحدث فى الواقع ولكنه يعنى أنه عندما يطرح الأفق التاريخى فانه ينحى فى الوقت نفسه على نحو يكاد يكون جدليا بحيث يبدو أن الفهم هو وعى تاريخى قد أصبح واعيا بنفسه .

وكانت **جماليات التلقى** على نحو ما يسمى « ياوس » نظريته فى أواخر الستينيات وبداية السبعينيات تذهب الى أن الجوهر التاريخى لعمل فنى ما لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية انتاجه او من خلال مجرد وصفه والأحرى أن الأدب ينبغى أن يدرس

بوصفه عملية جدل بين الانتاج والتلقى « فالأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق الا عندما يتحقق تعاقب الاعمال لا من خلال الذات المنتجة بل من خلال الذات المستهلكة كذلك » اى من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور ويسعى « ياوس » الى تلبية المطلب الماركسى فى الوسائط التاريخية عن طريق وضعه الأدب فى سياق أوسع للأحداث كما انه احتفظ بالمنجزات الشكلانية عن طريق احلال الذات المدركة فى المركز من اهتماماته ، وعلى هذا النحو اتحد التاريخ وعلم الجمال .

يقول « ياوس » تتمثل الدلالة الجمالية الضمنية فى حقيقة ان أى اســـــتقبال من القارىء لعمل ما يشتمل على اختبار لقيمته الجمالية مقارنا بالاعمال التى قرئت من قبل والدلالة التاريخية التى فهمت من هذا ، أن الفهم الأول سيؤخذ به وسينمى فى مسلسلة من عمليات التلقى من جيل الى جيل وبهذه الطريقة سوف تتقرب الاهمية التاريخية للعمل ويتم ايضاح قيمته الجمالية .

وهكذا كان هذا التحول فى الاهتام له دلالته الضمنية كذلك بالنسبة الى النمط الجديد من تاريخ الأدب وما كان « ياوس » يتوسمه هو تاريخ يؤدى دورا واعيا يصل الماضى بالحاضر وسوف يطلب من مؤرخ التلقى الأدبى بدلا من أن يتقبل الموروث بوصـــــفه معطى أن يعيد التفكير على الدوام فى الأعمال المعترف بها مبدئيا فى ضوء كيفية تأثرها بالظروف والأحداث . « ان النقلة من تاريخ تلقى العمل المفرد الى تاريخ الأدب من شأنها أن تؤدى الى رؤية الناتج التاريخى بالأعمال وعرضه فيما تحدد هذه الأعمال تماسك الأدب وتوضحه الى الحد الذى يصـــــبح عنده للعمل لدينا معنى بوصفه التاريخى السابق لتجربته الراهنة . بهذا النوع من الممارسة يصبح للأدب معنى بوصفه مصدرا للتوسط بين الماضى والحاضر

فى حين يصبح للتاريخ الأدبى مكان الصدارة فى الدراسات الأدبية والنقدية ، لأنه يعيننا على فهم المعانى السابقة بوصفها جزءا من الممارســـــة .

ويرى بعض نقاد نظرية التلقى أن النص فى ذاته ليس له أى قيمة تجريبية باعتباره أحد أطراف التواصل الأدبى فليس أمامنا فى أية حال سوى استخدام النص أو ما يطلق عليه عملية النص التى تتضمن الانتاج والتلقى معا ، فالنص المبدئى فى ذاته والذى لم تمسسه يد القارىء لا يدخل مجال البحث ، فنحن لا نلتقى الا بالنص المؤول الذى باشره الباحث بالقراءة . وتتكون « عمليـــة النص » هذه من مجموعة من الأحداث المبسطة أو المتنوعة التى تتضمن تلقى بعض الجماعات للنص عند تقديمه والتعليق عليه أو ترجمته ومراجعته للوصول الى تقييمه فى ذاته وعلاقته بنصوص أخرى مستقلة عنه وعندئذ يتبين لنا أن المهم فى حقيقة الأمر ليست علاقة النص بالقارىء بل القارىء بالقارىء ، ففى تقدير هؤلاء النقاد لا يتمثل موضوع البحث الآن فى النصوص وخاصـــــة فى النصوص المقدمة فى شكل كتب بقدر ما يتمثل فى عمليات استخدام النصوص . وبهذا فان تاريخ التلقى هو الذى يمثل تاريخ الأدب ويعتمد على المراجعة المستقصية للشـــــواهد التاريخية لمختلف القراء ، وذلك بهدف بناء منظومة مركبة من العصـــــور والأجيال المتتالية لتوضيح كيفية تشكل المراحل وتحول الأذواق الى جانب توظيف المعطيات المنهجية المعاصرة من استبيانات بحوث تجريبية عن عمليات التلقى الأدبى لوضـــع الخرائط الكلية للآداب الحديثة ، وعندئذ سوف نلاحظ أن انفتاح الأعمال الأدبية بتعدد التأويلات ليس خاصية ماثلة فى النصوص ذاتها بقدر ما هو جزء من تاريخها ومن هنا فان فهم تاريخ الأدب يتوقف على تحويل الذائقة وكيفيـــــة استقبال الأعمال الفنية حيث تنعكس فلسفة المجتمع وتبرز روح العصر فماذا يقرأ فى فترة معينة من قبل طبقات المجتمع ولماذا يقرأ ؟

ينبغى أن يكون السؤال الرئيسى فى التاريخ الأدبى ، وحسب هذه الرؤية فان هناك قوى ومؤسسات تسهم فى تكوين الذائقة وتطوير حساسيتها من أهمها المدارس والجامعات ووسائل النشر والاعلام التى تسهم فى صناعة منظومة القيم الفنية ويلاحظ على هذه الذائقة أنها تتسم بالديناميكية والقدرة على تجاوز الأوضاع التقليدية للموروثات استجابة للمتغيرات الجديدة .

ومنذ انتشار البنيوية وما بعدها وازدهار نظريات التلقى والتأويل وتحليل النصوص وفقا لأفعال الكلام تعتبر القراءة نشاطا خلاقاً مما يجعل من المشروع الحديث عن العمل القرائى فى موازاة العمل الأدبى وربما كان التحديد الذى قدمه Iser « آيزر » لفعل القراءة الذى يعتمد على التناغم بين النص والقارىء هو الذى يضع القضية فى نصابها الصحيح فهو يرى أن نماذج النص لا تحيط الا بطرف واحد من الموقف التواصلى فبينة النص وبنية فعل التلقى يمثلان استكمال موقف التواصل الذى يتم بقدر ما يظهر النص فى القارىء متعالقا بوعيه ، هذا التحول فى النص الى ضمير القارىء كثيرا ما يتم تمثله باعتباره مجرد خضوع للنص لكن الواقع أن النص وهو يشرع فى التحول لا يصبح جديدا بذلك ما لم يتخذه الوعى وسيلة لاظهار كفاءته فى الالتقاط واعادة البناء وكلما أشار النص الى الوقائع المعطاه التى ينتمى اليها عالم السلوك الاجتماعى للمتلقين المحتملين كان قادرا على انتاج الأفعال التى تقود الى تأويله واذا كان النص هكذا يكتمل بتشكيل معناه الذى يصل الى مداه بفضل القارىء فان وظيفته الأولية حينئذ هى القيام بدور المؤشر لما ينبغى انجازه ولم يتم انتاجه بعد .

واذا كان هذا هو فعل القراءة الخلاق للنص ، فان جهد منظرى التلقى قد تركز حول تحديد القارىء . وأمام الصعوبات التى تحول فى كثير من الأحيان دون العثور على وثائق تاريخية موضوعية

تضىء عمليات تلقى الأعمال فان كلا من « ياوس » و « جادامر » قد لجأوا الى فرضية القارىء الضمنى وتمثل فى دراســـة ابنية النصوص الأدبية ذاتها لرصد استراتيجيات المرسل الذى يتخذها كى يلفت انتباه المرسل اليه مما يجعله يترك فى النص فراغات كافية تسمح بتنشيط عملية القراءة فى التعامل البناء للخلق الفنى للعمل ويلعب « أفق التوقعات » دورا اساسيا فى نظرية التلقى ، فبناؤه يعتبر منطلقا لتصور النظم الأدبية وقد استقاه « ياوس » من « كارل بوبر » ومن « مانهاين » حيث يعتبر تحطيم هذا الأفق من السمات النوعية للأدب وتطلق السيميولوجيا الروسية خاصـــة « لوتمان » عليه تسمية الشفرة الثقافية وهو مصطلح أكثر حيادية ولا يرتبط مباشرة بفكرة التجديد بينما يربطه « ياوس » بالقيمة مؤكدا أن اعادة بناء التوقعات يعتبر وسيلة للتعرف على الأعمال الفنية المجددة المنحرفة عن الأعراف المستقرة لدى الجماعة ، واذا كانت الثقافة التقليدية هى التى تقيم عادة أفق التوقعات فان القارىء كثيرا ما يعمل على ملء الفراغات فى النص متتبعا الاستراتيجيات التى تمثل فيما يطلق عليه « هيكل التضمنيات » الخاص بكل نص حسب عبارة « آيزر » مما يجعل انحراف العمل عن هيكل هذه التوقعات هو الذى يسمح بقياس مدى قيمته الأدبية ، وهكذا تضاف الى فكرة الأفق فكرة أخرى مكملة لها هى المسافة الجمالية التى يعتمد عليها فى مفهوم التقابل .

على أن « آيزر » يضيف الى مفهوم « افق التوقعات » فكرة حيوية أخرى فيما يطلق عليه « نقطة الرؤية المتحركة »، وهى فكرة ضـــــرورية للتوصيف الدقيق لعملية التلقى الأدبى ، فالنص لا يمثل سوى مجرد افتتاحية للمعنى ، ولسنا فى موقف يســـمح لنا أن نتمثله فى مرة واحدة على عكس ما يحدث عند تلقى الأشياء اذ بينما تقوم الأشـــياء حيالنا باعتبارها كلا مرة واحدة « نظرة الجشطالت فان النص لا يمكن افتتاحـــه كموضـــوع الا فى المرحلة

النهائية للقراءة عندما نجد أنفسنا غارقين فيه فبدلا من علاقة ذات موضوع الخاصة بالادراك فان القارىء باعتباره نقطة من المنظور يتحرك خلال الموضوعات ، انه يمثل نقطة رؤية متحركة داخل ما يجب عليه تأويله وهذا ما يحدد فهم الموضوعات الجمالية فى النصوص الأدبية . وهناك فكرة أخرى ذات أثر بالغ فى جماليات التلقى هى فكرة « التماهى » وقد نماها « ياوس » ووضع لها خمسة مستويات وهى :

اولا : التداعى : ويعتمد على علاقة اللعب والصراع ويشبع بشكل ايجابى متعة الوجود الحر وان كان يقع سلبيا فى جانب الافراط .

ثانيا : الاعجاب : ويقوم على علاقة البطل الشامل سواء كان قديسا أو حكيما ويشبع ايجابيا متعة المنافسة وسلبيا التقليد ورغبة الهروب .

ثالثا : الجانبية : وهى خاصية البطل الناقص وتثير الاهتمام الأخلاقى والتضامن ، لكنها تقع سلبيا فى العاطفية والرغبة فى العـــــذاب .

رابعا : التطهير : يحدث مع البطل المضطهد او المعذب ويثير الاهتمام والاحكام الأخلاقية ، لكنه يؤدى سلبيا الى الفضول والهزء.

خامسا : السخرية : وتحدث مع البطل المضاد وتشبع حس الابداع وتنمية الادراك الحسى والتامل النقدى لـــكنها تجنح الى المثالية الفلسفية .

هذه النظرية فى مستويات التماهى مع البطل لدى المتلقى ينبغى أن تفهم باعتبارها مجموعة من وظائف التجربة الجمالية التى قد تبدو مجتمعة فى كل عصر كما يمكن لها أن تدخل فى علاقات حرة من السبب والنتيجة .

وقد أدرك « ياوس » أن تطور دراسات التلقى تمثل اسهاما فى نظرية الاتصال ، وتقصد فى الدرجة الأولى الى تقدير وظائف الانتاج والتلقى والتفاعل برد الاعتبار الى القارىء والسـامع والمشاهد وهم المتلقون فى الدراسات الأدبية وان هذا ينفتح مع ما يحدث فى المجالات المعرفية الأخرى بغية الوصول الى نظرية عامة فى الاتصـال متداخلة الاختصاصات تشـتمل على رؤية انسانية كاملة .

وبوسعنا أن نشير فى نهاية الأمر الى بعض الاسـهامات العربية الأخرى فى نظريات التلقى وخاصة عند النقاد الأمريكيين مثل « ستانلى فش » فى تجربة القراءة ، « وجوناثان كوللر » فى أعراف القراءة وغيرهم من النقاد الأوربيين .

المراجـع :

١ ـ نظرية التلقى ـ روبرت هولب ـ ترجمة د . عز الدين اسماعيل ـ النادى الأدبى بجدة

٢ ـ شفرات النص ـ د . صلاح فضل

٣ ـ النظرية الأدبية المعاصرة ـ ترجمة د . جابر عصفور

١٠ ـ علم النص

هو آخر المناهج حتى الآن ، ولا يرجع ذلك الى المستوى الزمنى فى ظهوره فى الآونة الأخيرة عند نهاية القرن فحسب ، بل يعود كذلك الى انه اكثر المناهج المعاصرة تبلورا واغادة من المقولات السابقة عليه واستيعابا لها لادراجها فى منظومته العلمية بعد أن كانت مبثوثة فى أشتات مبعثرة وهناك تعريفات عديدة تشرح مفهوم النص عامة ، وأخرى تبرز الخواص النوعية الماثلة فى بعض انماطه ، خاصة الادبية . لكن التجربة النقدية تشير دائما الى عدم كفاية التعريفات . فعلينا أن نتبنى موقفا آخر يقيم تصورا للنص من جملة المقولات التى قدمت له فى البحوث البنيوية والسيميولوجية الحديثة ، دون الاكتفاء بالتحديدات اللغوية البحتة . ولعل تعريف « كرستيفا » للنص يكون اكثرها تمثلا لهذه المقاربات ، فهى تشير الى أنه « جهاز غير لغوى ، يعيد توزيع نظام اللغة ، وذلك بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية ، مشيرا الى بيانات مباشرة تربطها انماط مختلفة من الأقوال السابقة عليها والمتزامنة معها » .

والنص بذلك يعتبر عملية انتاجية تعنى أمرين :

الاول : علاقته باللغة التى يتموقع فيها ، اذ تصبح من قبيل اعادة التوزيع عن طريق التفكيك واعادة البناء ، مما يجعله صالحا لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحية المقولات اللغوية الصرفة له .

الثانى : يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى ، أى عملية تناص . ففى فضـــاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص اخرى ، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه. وترتبط بهذا المفهوم عندها فكرة النص باعتباره وحدة ايديولوجية على أساس أن احدى مشكلات السيميولوجيا آنذاك تصبح طرح التقسيم البلاغى القديم للأجناس الأدبية لتحل محله عمليات تحديد لانماط النصوص المختلفة بالتعرف على خصـــوصية النظام الذى يهيمن عليها ، ووضعها فى سياقها الثقافى الذى تنتمى اليه .

وبهذا فان التقاط النظام النصى المعطى ــ كممارســـة سميولوجية للأقوال وللمتتاليات التى يشـــملها فى فضائه او التى يحيل اليها فضاء النصوص ذاتها ــ يطلق عليه وحدة أيديولوجية .. وهذه الوحدة هى وظيفة التناص التى يمكن قراءتها مجســـده فى مستويات مختلفة ملائمة لبنية كل نص وممتدة على مداره ، مما يجعلها تشكل سياقه التاريخى والاجتماعى .

يلاحظ هنا ان مفهوم علم النص يستوعب العناصر الداخلة فى تشكيل النص والمرتبطة بالاطار الخارجى المحيط به بقدر ما تتبدى فاعليتها فى هذا التشكيل . فلا يعنيه الاستطراد الخارجى عن السياقات التاريخية والاجتماعية والنفســـية ، بقدر ما يعنيه الحضور النصى لهذه السياقات وتحليل معطياتها .

ويعلق « بارت » على هذا التحديد النصى مشيرا الى أن نظرية النص هى اولا نقد مباشر لاية لغة واصفة ، اى انها مراجعة لعملية الخطاب ولذلك التمست تحولا علميا حقيقيا . وقد تبلور مفهوم النص عنده فى بحث كتبه عام ١٩٧١ بعنوان « من العمل الى النص » قدم فيه نظرية مركزة عن طبيعة النص من منظـــور تفكيكى فى المرتبة الأولى وموجزها :

١ — فى مقابل العمل الأدبى المتمثل فى شىء محدد تقترح مقولة النص التى لا تتمتع الا بوجود منهجى فحسب ، أى انها تشير الى نشاط والى انتاج . وبهذا لا يصبح النص مجردا كشىء يمكن تمييزه خارجيا وانما كانتاج متقـــاطع يخترق عملا أو عدة أعمال ادبيـــة .

٢ — النص قوة متحررة ، تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الجهد وقواعد المعقول والمفهوم .

٣ — يمارس النص التأجيل الدائم واختلاف الدلالة ، فهو تأخير دائب مبيت مثل اللغة ، لكنه ليس متمركزا ولا مغلقا ، انه لا نهائى ، لا يحيل الى فكرة معصـــــومة ، بل الى لعبة متنوعة ومخلوعة .

٤ — ان النص وهو يتكون من نقول متضمنة واشارات وأصداء للغات أخرى وثقافات عديدة تكتمل فيه خارطة التعدد الدلالى ، وهو لا يجيب عن الحقيقة وانما يتبدد ازاءها .

٥ — ان وضع المؤلف يتمثل فى مجرد الاحتكاك بالنص ، فهو لا يحيل الى مبدأ النص ولا الى نهايته ، بل الى غيبة الأب ، مما يمسح مفهوم الانتماء .

٦ — النص مفتوح يتجه الى القارىء فى عملية مشـــاركة وليست مجرد استهلاك . هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة ، وانما تعنى اندماجهما فى عملية دلالية واحدة ، لأن ممارسة القراءة اسهام فى التأليف .

٧ — يتصل النص بنوع من اللذة الشبقية المشاكلة للجنس ، فهو اذن واقعة غزلية .

وتعد مجموعة المبادىء هذه لونا من التطبيق المبكر لمفاهيم التفكيكية وجماليات القراءة ، وتفتح آفاقا حركية متجاوزة لفكرة النص بالتركيز على ديناميته . واذا كان مفهوم النص يعنى أن يبدأ التحليل بالوحدة الكبرى التى ترسم حدودها عن طريق تعيين الفواصل والقواطع الملموسة لها فان علينا التضحية بفكرة الطول فى سبيل الوصول الى النص المستدير الميتمل الذى يحقق مقصدية قارئه فى عملية التواصل اللغوى .

وقد تستخدم هنا فكرة انغلاق النص على نفســــه كمحور لتحديد اكتماله ، لا بمعنى عدم قبوله للتأويلات الحرة ، وانما بمعنى اكتفائه بذاته ، فيصبح النص «هو القول اللغوى الأدبى المكتفى بذاته والمكتمل فى دلالته » فما يحقق هذا الشرط ، مهما كان طوله يعد نصا . وعندئذ يصبح التحليل هو مقياس الوحدة الكبرى النصية التى تقوم كمنطلق لا محيد عنه لفحص ما تحتها من مستويات . بمعنى أن النص الأدبى لا يمكن اعتباره مجرد ممارسة محررة للنص اللغوى فحسب ، بل هو رسالة ناجمة عن نظام معين فى المفاهيم والشفرات . وبالفعل فاننا بدون ان نتبنى المستوى التعبيرى للغة الأدبية الذى يعتمد على الشفرة اللغوية لابد أن نبرز فى النص الأدبى الخواص الناجمة عن جملة من عمليات التشفير وعلاقاتها الجدلية وتراكباتها البنيوية ، مما يجعلها تؤلف شفرة ادبية عامة يعتمد عليها فى تحديد الأجناس والعصور الأدبية .

ومعنى هذا اننا عندما نتحدث عن نص أدبى فاننا نحيل الى أفق خاص له حدود معينة وتتجلى فى هذا الفضاء مجموعة من الدلالات التى يسمح بها النص وهى دلالات يتعين على القراءات النقدية تحديد مكوناتها وكشفها وتفسيرها بمنظور اسلوبى او بنيوى أو سيميولوجى ، حيث تمثل شـــــبكة من التقنيات الفنية المحددة بالاستعارات والرموز واشكال التكرار والتوازي والايقاع والصور

النحوية والشفرات السردية مما يتميز به النص الأدبى عن النصوص اللغوية الأخرى ويدعو قارئه الى أن يتبين فيه دلالات مفتوحة غير أحادية منسجمة مع شكل الخطاب ومرتبطة فى الآن ذاته بطبيعته الشـــــعرية .

ويتخذ الباحث الروسى « لوتمان » منظورا اكثر شمولا عندما يدرج مفهوم النص فى تصوراته عن الفن ، فيرى أن تحديد النص يعتمد على المكونات التالية :

١ ــ **التعبير** : فالنص يتمثل فى علاقات محددة تختلف عن الأبنية القائمة خارج النص . فاذا كان هذا النص ادبيا فان التعبير يتم فيه أولا من خلال علامات اللغة ، والتعبيرات تجبرنا على أن نعتبر النص تحقيقا لنظام وتجســــيدا ماديا له . وطبقا لثنائية « سوسير » الكلام فى مقابل اللغة فان النص دائما ينتمى الى مجال الكلام الفردى .

٢ ــ **التحديد** : وهو لازم للنص ، اى انه من توفــر بداية ونهاية له . وهو بهذا المعنى يقوم مقابل جميع العـــلامات التى لا تدخل فى تكوينه طبقا لمبدأ التضمن وعدم التضمن . كما أنه من ناحية اخرى يقوم فى مقابل جميع الأبنية التى لا يبرز فيها ملمح الحــد .

وكما برهن الباحثون فان النص يحتوى على دلالة غير قابلة للتجزئة ، مثل ان يكون قصة او رواية أو مسرحية او قصيدة أو وثيقة ، مما يعنى انه يحقق وظيفة ثقافية محددة ، وينقل دلالتها كاملة غير منقوصة . والقارىء يعرف كل نص من هذه النصوص بمجموعة من الخصائص ، ولهذا فان نقل سمة ما الى نص ينتمى الى نوع آخر انما هى وسيلة جوهرية لتكوين دلالات جديدة ، وذلك مثل سمة الوثيقة التى قد تنقل الى العمل الأدبى وتوجه دلالته .

ويؤدى تراتب النص وانقسامه الى نظم فرعية متراكبة الى قيام مجموعة من العناصر التى تنتمى الى بنيته الداخلية كحدود واضحة لأنماطه المختلفة ، وذلك مثل حدود الفصول والمقاطع والأشطار والأبيات والفقرات .

٣ ـ **الخاصية البنيوية** : فالعمل لا يمثل مجرد متوالية من الفقرات ، بل يتضمن تنظيما داخليا يحيله الى مستوى متراتب افقيا ومبنين فى جملته . فبروز البنية شرط أساسى لتكوين النص .. ولهذا فاذا أردنا التعرف على نص ادبى مكون من مجموعة من جمل اللغة الطبيعية كان من الضرورى أن نلمس تشكيلها لبنية من نمط ثان على مستوى التنظيم الفنى . ومن الواضح ان هذه الخاصية البنيوية ترتبط بقوة بخاصية التحديد السابقة .

ويبدو أن هذا الطابع التركيبى للنص لا يقتضى اتخاذ معيار متصلب للامتداد الطولى ، فالنص الادبى يمكن أن يكون رواية مؤلفة من مئات الصفحات او بيتا واحدا من الشعر ، غير أن الرسالة التى يتضمنها كل من النصين تنحصر فى حدودها ، بحيث لا يمثل الامتداد الطولى عاملا جوهريا فى القيمة النوعية او الشعرية للنص ، بل يصبح مجرد خاصية تتعلق بطريقة تراكب الابنية الصغرى والكبرى المتصلة بمختلف الأجناس الأدبية .

وهناك مسالة أخرى ذات أهمية فى تحديد النص وهى ما يتصل بالعنوان الموضوع له ، فعن طريق العنوان تتجلى جوانب اساسية او مجموعة هامة من دلالات النص الأدبى واشاراته الرمزية . ومثل هذا قد يحدث فى بقية النصوص الصحفية ، مما يجعل العنوان فيها عنصرا موسوما ومكثفا . وليس معنى هذا أن جميع التحليلات النصية لابد ان تشمل العنوان ، بل على العكس من ذلك نجد ان اختيار العنصر الموجه للدلالة يمثل تحديا للمحلل واختبارا لاستراتيجيته . وهناك سمة اخرى للنص الأدبى شغلت

البنيويين ومن بعدهم ، وهى علاقة النص بالكتابة ، وارتباطهما معا بمصطلح الخطاب . بحيث يعتبر من هذا المنظور حالة وسطية تقوم بين اللغة والكلام ، وهذه السمة ذات أهمية خاصة فى عمليات الفهم والتأويل ، أى فى عمليات انتاج النصوص واعادة انتاجها . وفى هذا الصدد يقول « ريكور » لنطلق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة . وان هذا التثبيت أمر مؤسس للنص ذاته ومقوم له . وعلى هذا فان مفهوم النص ينطـوى على أن الرسالة المكتوبة مركبة مثل العلامة ، فهى تضم من جهة مجموعة الدوال بحدودها المادية من حروف متســـلسلة فى كلمات وجمل ومتتاليات ، ومن جهة ثانية تضم المدلول بمستوياته المختلفة .. ويمكن أن نخلص من كل ذلك الى أن مفاهيم النص لها تصوران كبيران :

أحدهما استاتيكى ثابت ، والآخر ديناميكى متحرك ، ويوسع التحليل متابعة هاتين الاستراتيجيتين . على أن التحولات النصية لا تقوم كلها فى مستوى واحد ، بل هناك درجات عديدة للتناص يمكن أن يقودنا اليها التحليل النصى . فهناك مثلا خواص شكلية محددة مثل الايقاعات والأوزان والشخصيات يمكن استخدامها كحد ادنى للتناص على افتراض ما يلزمه اســـتعمالها وتوظيفها من اعراف خاصة بكل جنس أدبى على حدة .

وفى محاولة التعـرف على المقاربات المختلفة لمفهوم النص وخصائصه نجد أن مصطلح السياق لابد ان يبدأ بالسياق النفسى الذى يتم فيه انتاج النص وفهمه واعادة تكوينه لدى المتلقى ، مما يجعل المشـــكلة الجوهرية التى يتركز فيها البحث هى تأويل النصـــوص . ويســـتخدم مصطلح التأويل للدلالة على التأويل الشكلى من ناحية والتأويل السيكولوجى المرتبط بالمعرفة من ناحية ثانيـــة .

وانطلاقا من هذا التصور يمكن القول ان البيانات المتضمنة فى النص تختزن فى الذاكرة ، وتكمن المشكلة حينئذ فى معرفة انماط البيانات المختزنة وكيف ترتبط هذه العملية وقوانينها بفهم النص ذاته . ماذا يحدث للمعلومات المختزنة ؟

هذه المعلومات ننساها ، ولكن يظل جزء منها حاضرا فى الذهن ، ولذا ينبغى التساؤل عن المعلومات التى تنسى وتلك التى نحتفظ بها ، كما أن علينا ان نعرف ان كان صحيحا أن بعض المعلومات تظل محفوظة يمكن استدعاؤها ، وكيف يتسنى لنا العثور عليها واستخضارها بفعالية لفهم نصوص اخرى . فبعد كل شىء تظل احدى الوظائف الجوهرية لديناميكيتنا النفسة تتمثل فى امكانية استثارة معلومات ما فى ظروف ما عن طريق تذكرها .

هنا نتساءل : ما الذى نتذكره من النص بعد سماعه أو قراءته ؟ ان العلم الذى يجيب عن هذه الأسئلة هو علم نفس المعرفة ، ويمكن وصف مجاله بالاشارة لاتصالة بحقول الوظائف النفسية التى تعد أشد تركيبا وسموا كالفهم والكلام والتفكير والتخطيط .

ويتعين علينا توظيف جميع الاجراءات التى ينتهى اليها علم نفس المعرفة بانتظام وتدرج لتحليل السياق الادراكى لفهم النصوص الأدبية .

ينتقل ـ فان ديجك ـ وهو أهم علماء النص المحدثين لتحليل السياقات الثقافية الفاعلة فى تكوين النصوص الأدبية وشرح طريقة مقاربتها ، وذلك بتتبعه خواص الأبنية الأسلوبية وعلاقتها بمختلف أنواع السياقات ، لا لفهم النص فحسب ، وانما لفهم وتحليل مختلف وظائفه . وبهذه الطريقة فان التحليل النصى لا يقارب من العوامل الاجتماعية المشتتة وغير المتجانسة بطبيعتها

الا تلك المظاهر التى تقوم بدور بارز فى الادراك ، سواء كان ذلك بالنسبة لمنتج النص عند اجرائه للتشكيل الدلالى والجمالى أو بالنسبة لمتلقى هذا النص عند ممارسته لفك شفراته واستقبال بياناته .

فما يدخل فى هذه العمليات هو القدر الذى يستصفيه علم لغة النص من السياقات الخارجية ليوجه اليه عنايته الخاصة .

واذا كانت العلوم المختلفة تعنى بوصف النصوص فان ذلك يتم وفقا لمنظرواتها ووجهاتها المحددة . ففى بعض الأحوال يتركز البحث على الأبنية النصية المتباينة وعلى وظائف النصوص المختلفة تداوليا أو جماليا . وتتمثل مهمة علم النص الحديث فى وصف علاقات الأبنية النصية بجميع مستوياتها ، ثم شرح الأشكال المتعددة لانماط التواصل وطرق استخدام اللغة لملء فجوة التحليل النوعى لنلصوص الادبية وابنيتها . وهناك مجموعة من العمليات الضرورية للقيام بالتحليل الدلالى الداخلى للنص على أساس تجريده من روابطه الخارجية ، وهى بايجاز :

١ ــ تقسيم النص الى مستويات طبقا لمستويات العناصر المكونة له تركيبيا ، كالأصوات والبنى الصرفية والمعجمية والأبيات والمقاطع بالنسبة للنص النثرى فى مقاربة أولية .

٢ ــ تقسيم النص الى مجموعة أو مجموعات طبقا للعناصر والوحدات المكونة له دلاليا ، مثل نمط الشخصيات أو غيرها ، وهذه العملية مهمة فى التحليل السردى .

٣ ــ الفصل بين كل الثنائيات التكرارية من المتعادلات وبين كل الثنائيات المتراكبة.

٤ ــ توضيح الهيمنة المتبادلة للثنائيات الدلالية ، وتحديد التعارضات الدلالية القائمة بينها وعلاقتها بالتراكبات النحوية .

٥ ـ تقسيم البنية المنبثقة من هذا التكوين التركيبى والانحرافات الدالة فيها . مما يؤدى الى اختبار الدلالة الناجمة عنها ، ويسمح بالتالى بتقديم هيكل عام للنص . وعندئذ تتجلى ضرورة استخدام الأبنية المكونة للكشف عن الأبنية الدالة .

ولعل أوضح بيان تخطيطى لهذه المستويات يتجلى فيما يطلق « فان ديجك » مكعب البنية النصية ، ويتمثل فى ابعاد ثلاثة هى :

المستوى ، والمجال ، والشكل

ويتكون المستوى من ثمانى درجات ، والمجال ، وهو الأوسط فى الرسم التوضيحى للمكعب فهو يتكون من ثلاث عناصر . واما الشكل — وهو الأيسر فيتكون من أربعة عناصر ، وينتج ضرب هذه العناصر ٨ × ٣ × ٤ = ٩٦ وحدة تتضمن مجمل عناصر البنية النصية وما يقوم بينها من علاقات . وهناك توضيح مفصل لها فى كتابنا عن « بلاغة الخطاب وعلم النص » يمكن الرجوع اليه لاستيفاء الاشارات المتعلقة بهذا المنهج الأخير من مناهج النقد المعاصر ومعرفة كيفية احتوائه لأهم المحددات المعرفية المبثوثة فى مناهج النقد الحداثية وتوظيفها فى منظومة كلية متجانسة ومتنامية فى الآن ذاته .

الفهـــرس

رقم الايداع ١٠١٠٠/١٩٩٧

الترقيم الدولى I.S.B.N. 977 — 01 — 5420 — 2

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
فـرع الصـحافة

مكتبة الأسرة



بسعر رمزى جنيه وربع
بمناسبة
مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٧

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

■ د. صلاح فضل

- أستاذ النقد بكلية الآداب جامعة عين شمس.

- أحد أهم أعلام الفكر النقدى العربى المعاصر، وأكثرهم نشاطًا وتجددًا، على نحو ما يؤكده نتاجه النقدى، خلال الربع الأخير من القرن العشرين، أبرزها كتابه «نظرية البنائية»، و «منهج الواقعية»، مرورًا بـ «علم الأسلوب»، و«بلاغة الخطاب وعلم النص»، و«ظواهر المسرح الإسبانى»، و«أساليب السرد فى الرواية العربية»، و«وأساليب الشعرية المعاصرة»، و«شفرات النص»، و«الكوميديا الإلهية»، و«أشكال التخيل»، و«المغازى الموريسكية»، و«مناهج النقد المعاصر».

- له دور بارز فى التمثيل الثقافى المصرى فى الخارج، أهم علاماته مسؤولية المستشار الثقافى ... إسبانيا حتى ١٩٨٥.

- له حضور دائم فى ال... العام، عبر المنتديات الأدبية... والمؤتمرات الفكرية الكبر... صور النشاط الثقافى.